



Harmonielehre

von

Heinrich van Eyken



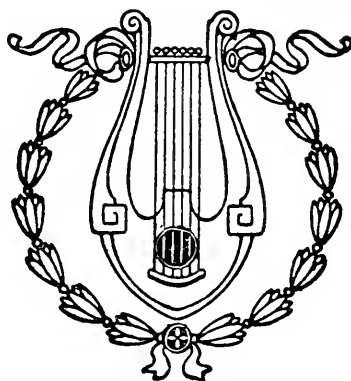


HEINRICH VAN EYKEN.

HARMONIELEHRE

VON

HEINRICH VAN EYKEN



HERAUSGEGEBEN UND BEARBEITET

VON

HUGO LEICHTENTRITT

UND

OSKAR WAPPENSCHMITT



IN KOMMISSION BEI
FRIEDRICH HOFMEISTER, LEIPZIG 1911.

MTSU
E96

Published November 15th 1911
by Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Privilege of Copyright in the United States reserved under the
Act approved March 3, 1905 by L. van EYKEN.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in fremde
Sprachen, vorbehalten.

Vorwort der Herausgeber.

Als Heinrich van Eyken am 28. Aug. 1908 in der vollen Höhe seines Könnens starb, trauerten um ihn nicht nur diejenigen, die den Meister des Liedes in ihm sahen, sondern auch eine große Zahl von Jüngern, denen er ein wohlwollender, zuverlässiger Freund, ein erprobter Lehrer und Berater war. Nur dem Lehrer van Eyken gelten diese Zeilen. In den letzten Jahren seines Lebens war er einer der gesuchtesten Lehrer Berlins geworden, das heißt der musikalischen Welt überhaupt. Seine allem rein Schematischen und Theoretischen abholde Unterrichtsweise bewies sich als praktisch so fördernd, zeitgemäß, daß vielfache Wünsche an ihn herantraten, seine Lehre schriftlich zu fixieren. Durch seine lange Erfahrung, durch sein lebendiges Interesse an der Kunstlehre, durch die seltene Verbindung von Künstlerischem und Spekulativem in ihm war er für eine solche Aufgabe wie wenige geeignet. Die alte Lehre hatte er von Grund auf durchgearbeitet und durchdacht, um schließlich zu der Erkenntnis zu gelangen, wie vielfach unzulänglich sie ist, ja wie sie geradezu irreleitet und hemmt. Von seinem Lehrer Heinrich von Herzogenberg empfing er die erste Anregung, die Menge der Akkorde auf die drei: Tonika, Subdominante, Dominante zurückzuführen, die Akkordverbindungen nach Möglichkeit auf einfache Formeln zu bringen. Ungefähr gleichzeitig trat Hugo Riemann mit seiner Lehre auf, die auf der gleichen Erkenntnis beruht. Andere folgten auf diesen Bahnen. Sie alle bis herab zum

jüngsten Versuch, der Harmonielehre von Louis-Thuille wurden von van Eyken mit Freuden begrüßt.

Im letzten Jahre seines Lebens faßte van Eyken den Entschluß, nun endlich an die Ausarbeitung des lange erwarteten Buches zu gehen. Der Tod trat hindernd dazwischen. Eine ausführliche Skizze seiner Lehre hatte sein Schüler Oskar Wappenschmitt auf seine Veranlassung und unter seiner ständigen Aufsicht ausgearbeitet; diese empfing seine Billigung noch kurz vor seinem Tode. Sie ist die Grundlage des vorliegenden Buches. Um diese Skizze praktisch brauchbar zu machen, mußte man sie zu einem Buch ausbauen. Diese Arbeit fiel im wesentlichen dem anderen Herausgeber Hugo Leichtentritt zu. Die literarische Fassung, die Ergänzung lückenhafter Partien, die Einfügung zahlreicher Beispiele aus den Werken der Meister zu den schon vorhandenen hat er besorgt. Zustatten kam dabei ein völlig ausgearbeitetes Lehrbuch, das van Eyken in früheren Jahren niedergeschrieben hatte, das ihm aber später von seinem fortgeschrittenen Standpunkt aus nicht mehr genügte. Nichtsdestoweniger enthält es im einzelnen viel brauchbares, insbesondere eine vollständige Sammlung von Aufgaben, die nach sorgsamer Sichtung in das vorliegende Buch aufgenommen worden sind. In gemeinsamer Arbeit beider Herausgeber wurde schließlich die endgültige Fassung bestimmt.

Das Buch will kein rein theoretisch-wissenschaftliches Werk sein. Es ist für die Praxis bestimmt, wendet sich an Anfänger ebenso sehr wie an Vorgeschriftene. Ein vollständiges Aufgeben der bisherigen Generalbaßmethode war schon aus diesem Grunde eine Unmöglichkeit. Die knappe, schlagende Terminologie des Generalbasses haben neuere Versuche noch nicht genügend zu ersetzen vermocht. Klarheit und Einfachheit der Terminologie ist aber für den Anfänger nicht zu entbehren. Zudem ist die Kenntnis des Generalbasses aus pädagogischen, praktischen und geschichtlichen Gründen für jeden Musiker so wichtig, daß ein völliges

Aufgeben dieser hergebrachten Methode ausgeschlossen erschien, so klar es auch wurde, daß der Generalbaß allein nicht mehr zeitgemäß ist. Es ist hier der Versuch gemacht, den Geist einer neuen Anschauung zu vereinen mit der praktischen Handlichkeit der Generalbaßmethode. Die Reihenfolge der einzelnen Kapitel will dem Ermessen des verständigen, erfahrenen Lehrers nicht vorgreifen. Genaue Beachtung der Reihenfolge ist nicht unerläßlich. Beispielsweise können nach der einfachen Kadenz sofort die ersten Modulationsübungen oder einfache Harmonisierungsaufgaben vorgenommen werden. Andererseits kann z. B. die gründliche Vertiefung in die Kadenzvarianten (S. 63) späterem Studium vorbehalten bleiben. Wer nach diesem Buche den Lehrgang van Eykens in seinen letzten Jahren kennen lernen will, halte sich an folgende Angaben: S. 1—15, 35—53, bei begabteren Schülern folgten dann sofort die ersten Modulationsübungen (S. 109 ff.) und Harmonisierungen von Liedern und Chorälen. Alles andere wurde beiläufig eingestreut oder später behandelt.

Berlin, im August 1910.

Dr. Hugo Leichtentritt.
Oskar Wappenschmitt.



	Seite
II. Die Modulation.	110
Enharmonische Verwechslung	118
Trugschluß	125
Großtonart	131
Querstand	137
Harmonische Analyse	141
III. Die Harmonisierung gegebener Melodien.	149
Verbindungen leitereigener Akkorde	149
Der Choral	153
Schlüsse	155
Das Volkslied	171
Harmonisierung im Sinne der klassischen Technik	180
Melodien zum Harmonisieren	190

I.

Die Begründung der Tonart. Akkorde, Kadenzen.

Harmonik oder Harmonielehre, der erste Teil der Kompositionslehre, beschäftigt sich mit der Wissenschaft von den Zusammenklängen mehrerer verschiedener Töne, die einen wesentlichen Teil der gegenwärtigen Kunstmusik in sich schließt. Gewisse musikalische Elementarkenntnisse werden bei demjenigen vorausgesetzt, der sich dem Studium der Harmonielehre widmen will. Diese Kenntnisse umfassen geläufiges Lesen der Noten in den üblichen Schlüsseln (Violin- und Baßschlüssel), Bildung der Dur- und Molltonleitern, Bekanntschaft mit den am häufigsten vorkommenden Taktarten (zwei- und dreiteiliger Takt, C , $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{1}{8}$ usw.). Kaum entbehrlich ist einige praktische Erfahrung im Spielen eines Instruments, am besten des Klaviers. Durchaus unerlässlich für Fortschritte im Studium der Harmonielehre ist ein gutes Gehör, auf dessen Durchbildung der Schüler das größte Gewicht legen sollte. Zum mindesten muß er das sogenannte relative Intervallenbewußtsein besitzen, d. h. die Fähigkeit, von irgend einem gegebenen Ton aus jeden beliebigen anderen Ton mit Sicherheit zu bestimmen. Kommt dazu noch das sogenannte absolute Tonbewußtsein, d. h. die Fähigkeit, jeden Ton ohne weiteres, ohne Vergleich mit einem gegebenen, in seiner Tonhöhe zu erkennen, dann um so besser. Zur Betätigung des relativen, wie auch des absoluten Gehörs bedarf es natürlich auch einer genauen Kenntnis der Tondistanzen, der sogenannten Intervalle, der Prim, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte,

Der Ausdruck Umkehrung bezieht sich darauf, daß der Grundton seine ursprüngliche Stellung als tiefster, Baßton, verläßt; dadurch wird der Akkord gleichsam umgekehrt.

Um einen Dreiklang vierstimmig darzustellen, muß ein Ton verdoppelt werden; für gewöhnlich der Grundton, wenn nicht besonderer Anlaß zum Abweichen von dieser Regel sich bietet:



Im Sextakkord werde vorläufig der Grundton verdoppelt, im Quartsextakkord die Quinte, d. h. der Baßton. Nähere Anweisung betreffend Verdopplung in den Umkehrungen folgt später.¹⁾

Ein Dreiklang läßt sich in verschiedenen Lagen darstellen. In allen Fällen möge der Grundton im Baß liegen bleiben. Der Sopran (die oberste Stimme) kann das eine Mal den (verdoppelten) Grundton bekommen; dann spricht man

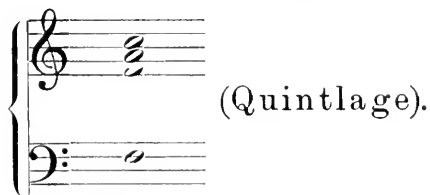
von einem Dreiklang in der Oktavlage:



oder der Sopran erhält die Terz:



oder die Quinte:



Jede dieser drei Lagen läßt sich wieder eng und weit darstellen.

¹⁾ Vgl. S. 20 ff.

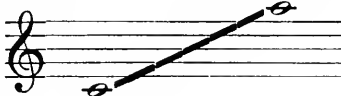
In der engen Lage ist vom Sopran aus nach abwärts gerechnet bis zum Tenor kein Akkordton übersprungen. (Vgl. die drei letzten Beispiele.)

In der weiten Lage ist die Aufeinanderfolge keine ununterbrochene.

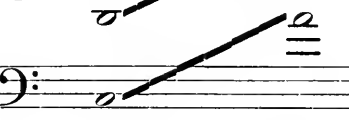
Die weite Lage gewinnen wir leicht, indem wir den Alt (die zweithöchste Stimme eines Akkordes in enger Lage) um eine Oktave nach abwärts versetzen. Die so hergestellte weite Lage ist die einzige, die für den Anfänger in Betracht kommt:



Das darstellende Mittel bei den ersten Übungen sei der vierstimmige gemischte Chor. Schreibt man für Chor, so hat man sich an den Umfang der einzelnen Chorstimmen zu halten.

Dieser ist für den Sopran: 

für den Alt: 

für den Tenor: 

für den Baß: 

Aufgabe: Verschiedene große, kleine, verminderte, übermäßige Dreiklänge sind zu benennen, zu schreiben, zu spielen, zunächst in der Grundlage, dann als Sext- und Quartsextakkorde. Dies geschehe sowohl drei-, wie vierstimmig; vierstimmig in Oktav-, Terz-, Quintlage, in enger und weiter Lage. Das Ohr ist zu üben im sofortigen Erkennen aller verschiedenen Umkehrungen, Lagenverdopplungen.

Septimenakkorde.

Ebenso wie die Dreiklänge je nach Beschaffenheit ihrer Intervalle ihren Charakter verändern, so auch die Vierklänge. Von den verschiedenen Arten der Septakkorde wird später zu handeln sein. Hier sei nur als allgemeingültig erwähnt, daß jeder Septakkord außer in seiner Grundlage auch in Umkehrungen vorkommen kann. Ein Vierklang hat natürlich eine Umkehrung mehr als ein Dreiklang.

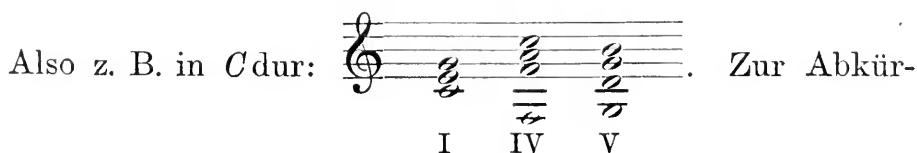
Die erste Umkehrung des Septakkordes heißt **Quintsextakkord**, mit der Terz im Baß. Die zweite Umkehrung des Septakkordes heißt **Terzquartakkord**, Quinte im Baß. Die dritte Umkehrung des Septakkordes heißt **Sekundakkord**, Septime im Baß:



Die Benennungen der Akkorde beziehen sich auf die Entfernung von Grundton und Septime von dem jeweiligen Baßton.

Aufgabe: Mit verschiedenen Septimenakkorden in Grundlage und allen Umkehrungen hat sich der Schüler vertraut zu machen.

Unter den verschiedenen Dreiklängen die in jeder Tonart vorkommen können, sind drei von besonderer, grundlegender Bedeutung, nämlich der Dreiklang auf der ersten Stufe (oder Tonika), der tonische Dreiklang; der Dreiklang auf der vierten Stufe (oder Unterdominante), der Unterdominantdreiklang; der Dreiklang auf der fünften Stufe (oder Dominante), der Dominantdreiklang.



zung gebraucht man die römischen Ziffern I, IV, V.

Frage kommt. Populär ausgedrückt, könnte man die drei Akkorde IV, V, I mit einer Familie vergleichen. IV und V, gleichsam die Eltern, müssen sich vereinen, um I, gleichsam das Kind, hervorzubringen.

Auf dem Boden I—IV—V—I bewegen sich zunächst ausschließlich unsere Übungen. Der Schüler übe diese Verbindungen in allen Lagen und Tonarten in mannigfachen Rhythmen. Die natürlichste, kräftigste Wirkung, das ausgeprägteste Schlußgefühl entsteht, wenn IV auf den guten, oder wenigstens relativ guten Taktteil fällt. Im $\frac{2}{4}$ Takt ist die Zählzeit 1 gut. Also:

$$\begin{array}{l}
 \frac{2}{4} \text{ Takt: } \begin{array}{c} 1 \parallel 2 \\ \text{gut} \end{array} \\
 \frac{4}{4} \text{ Takt, C: } \begin{array}{c} 1 \parallel 2 \quad 3 \mid 4 \\ \text{gut} \quad \text{relativ gut} \end{array} \\
 \frac{6}{8} \text{ Takt: } \begin{array}{c} 1 \parallel 2 \quad 3 \quad 4 \mid 5 \quad 6 \\ \text{gut} \quad \text{relativ gut} \end{array} \\
 \frac{3}{4} \text{ Takt: } \begin{array}{c} 1 \parallel \quad 2 \mid \quad 3 \\ \text{gut} \quad \text{relativ gut} \end{array}
 \end{array}$$

Dieses Schema möge die Lage der sogenannten guten, relativ guten und schlechten Taktzeiten dem Schüler in Erinnerung bringen.

In den Molltonarten hat er sich zunächst an die sogenannte harmonische Molltonleiter zu halten, mit dem übermäßigen Sekundschrift von der 6. zur 7. Stufe, dem erhöhten Leitton auf der 7. Stufe (z. B. *a, h, c, d, e, f, gis, a*). Von dem sogenannten reinen Moll und seiner Verwendung (*a, h, c, d, e, f, g, a*) wird später die Rede sein.

Es kommt zunächst darauf an, **diese Akkorde kunstgerecht miteinander zu verbinden**. Bei der strengen Verbindung von Akkorden bleibt der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme liegen; an ihn schließen sich dann die beiden anderen Stimmen stufenweise nach unten, oben oder beiden Seiten an:

Enge Lage.

I IV I V I

5

Weite Lage:

5

5

Aufgabe: Harmonieverbindungen von I. und IV. und I. und V. Stufe sind in allen Lagen und Tonarten, wie vorstehend, zu spielen und zu schreiben.

Ist, wie bei der Verbindung von IV. und V. Stufe kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden, so führt man die Stimmen in sogenannter Gegenbewegung, d. h. geht der Baß aufwärts, so schreiten die Oberstimmen zur nächstgelegenen Akkordlage abwärts und umgekehrt:



Dabei ist zu beachten, daß nicht alle Stimmen in großen Sprüngen sich bewegen, wenigstens eine stufenweise fortschreitet.

Aufgaben: Nachstehende Melodien sind nach diesen Regeln zu bearbeiten.

Eng. Muster.



Weit.



Eng (B dur).



Eng (g moll).



V I IV V I

III VI II V I

Den Melodieschritt von der VI. zur VII. Stufe der Tonleiter konnten wir bei den mit Hauptdreiklängen zu begleitenden Melodien bisher nicht anwenden, da die IV. und V. Stufe sich nur in der Gegenbewegung verbinden lassen:

Falsch:

Dadurch, daß wir an die Stelle der IV. Stufe die II. oder VI. Stufe setzen, vermeiden wir die falschen Fortschreitungen (Quinte und Oktaven):

I VI V I

VI II V I

Aufgaben: Bei nachstehenden Bässen sollen die Nebendreiklänge angewendet werden (enge und weite Lage).

Three musical staves in bass clef showing exercises for neighboring triads. The first staff has a 3-measure exercise in C major and a 5-measure exercise in C minor. The second staff has a 3-measure exercise in D major. The third staff has an 8-measure exercise in D major. Chromatic alterations are indicated by # and b symbols with numbers 3, 5, and 8.

Die # und b beziehen sich allemal auf die in Moll nötige chromatische Änderung des Intervalls; wenn keine Ziffer dabei steht, ist immer die Erhöhung der Terz gemeint.

Two musical staves in treble clef showing exercises for neighboring triads. The first staff is in 3/4 time, showing a sequence of triads with chromatic alterations. The second staff is in 3/4 time, showing a sequence of triads with chromatic alterations. The exercises are labeled 'Eng' (close) and 'weit' (wide).

Eng ——— weit ——— Eng.

I — V VI III V IV I IV V I I — V

I V III VI IV I V I V I V VI III VI IV V I

Ist das Vorzeichen eingeklammert, so kann der betreffende Akkord nach Belieben auch ohne Erhöhung angewendet werden.

Aufgabe: Die durch den Nebendreiklang der VI. Stufe erweiterte Kadenz ist in allen Tonarten zu spielen.

A musical exercise in 3/4 time, showing a sequence of triads with chromatic alterations. The exercise is in treble clef and shows a sequence of triads with chromatic alterations.



Behandlung der Sext- und Quartsextakkorde.

Über die beste Verdopplung im Sextakkord läßt sich in kurzen Worten etwas Allgemeingültiges nicht sagen. So viele Regeln man auch aufstellen könnte, ebenso viele Ausnahmen ließen sich aufweisen. Am häufigsten wird im Sextakkord der Grundton verdoppelt, in vielen Fällen jedoch ist die Terzverdopplung oder die Quintverdopplung geboten. In manchen Fällen hat man die Wahl zwischen mehreren gleich guten Verdopplungen. Der Zusammenhang der Akkordreihe, der gute Klang entscheidet für die eine oder andere Verdopplung. Der richtige Gebrauch der Sextakkorde ist nur aus der Praxis zu erlernen. Ihre Verwendung ist nötig, um den Satz von der Schwerfälligkeit zu befreien, die ein fortgesetzter Gebrauch der Grundakkorde mit sich bringt. Man vermischt Grundakkorde gern mit Sextakkorden hier und da. Gelegentlich findet sich eine Häufung von Sextakkorden hintereinander; gerade in solchen Fällen wird man neben dem Grundton auch Terz und Quint verdoppeln müssen, um Paralloktaven zu vermeiden. An Stelle vieler Regeln seien einige Beispiele mit Anmerkungen gegeben. Die Bezifferung 6 über dem Baß bedeutet Sextakkord, $\frac{6}{4}$ bedeutet Quartsextakkord.

a) b) c)

falsch gut falsch gut falsch gut gut.

Die Terz- oder Quintverdopplung ist auch gestattet, wenn durch die Verdopplung eine bessere Stimmführung erzielt wird:

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a treble and bass staff. Example a) shows a progression of chords with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Example b) shows a progression of chords with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Example c) shows a progression of chords with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. The notes are marked with 'x' and '6' to indicate specific intervals or triplets.

Die Terz bei dem Sextakkord der V. Stufe darf als Leitton für gewöhnlich nicht verdoppelt werden:

The image shows a musical example of a V chord. The treble staff has a chord of two notes (F# and C#). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, C#, G#). The text "nur unter besonderen Umständen zulässig." is written to the right of the bass staff. Below the bass staff is the letter "V".

Die Verdopplung der Terz, wenn die Quinte im Sopran liegt, ist nur in wenigen Fällen, innerhalb derselben Harmonie oder bei besonderer Stimmführung, zu empfehlen:

The image shows two musical examples labeled a) and b). Each example consists of a treble and bass staff. Example a) shows a progression of chords with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. Example b) shows a progression of chords with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble. The notes are marked with 'x' and '6' to indicate specific intervals or triplets. The text "noch besser" is written below the bass staff of example b).

Bei dem Umsetzen aus der engen in die weite Lage entstehen bei der Anwendung von Sextakkorden leicht falsche Quintenfortschreitungen.

Wo angängig, vermeidet man dieselben durch eine andere Verdopplung im folgenden Akkord a); anderenfalls muß man auf die Anwendung des einen oder anderen Sextakkordes verzichten b):

a)

VII I schlecht richtig IV V schlecht richtig

b)

I II nur selten richtig.
zu empfehlen

Es folgen Beispiele mit Sextakkordverbindungen, bei denen das bisher Gesagte Anwendung findet.

Grundtonsverdopplung bei der I., IV., V., III., VI. Stufe,
(Terzverdopplung bei der II., VII. Stufe häufiger.)

Enge Lage:

I V I IV II VI II

Weite Lage:

6 6 6

V I IV VII I V I

x

× Quintverdupplung.

Moll: (auch in weiter Lage).

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

I V I IV II° III V VI II° V I IV I IV V I

x

× Quintverdupplung.

Quintverdupplung (Quinte im Sopran).

a)

6 6 6 6

IV I

x

Terzverdopplung bei der III. und IV. Stufe,
(zur Vermeidung von falschen Fortschreitungen):

The image shows two musical systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'eng:' (close). The bass staff contains a sequence of chords with the number '6' written above them, indicating a first inversion. The second system is labeled 'weit:' (wide). The bass staff also contains a sequence of chords with the number '6' written above them. In both systems, the treble staff shows the corresponding chord voicings, with some chords marked with an 'x' above them, likely indicating a specific voicing or a warning against a certain progression.

Terz- oder Quintverdopplung bei der I., III., VI. Stufe,
(der besseren Stimmführung wegen):

The image shows two musical systems, each with a treble and bass staff. The first system is in 3/2 time. The bass staff contains a sequence of chords with the number '6' written above them, indicating a first inversion. The second system is also in 3/2 time. The bass staff contains a sequence of chords with the number '6' written above them. The treble staff shows the corresponding chord voicings, with some chords marked with an 'x' above them, likely indicating a specific voicing or a warning against a certain progression.

* Weite Lage, Quintverdoppelung.

First system: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff shows notes with figures 6, 6, 6, 6, 4.

Second system: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff shows notes with figures 6, 6, 6, 6, 4.

Vermeidung von Quintenfortschreitungen beim Umsetzen in die weite Lage:¹⁾

First system: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff shows notes with figures 6, 6, 6, 6. There are 'x' marks above some chords in the treble staff.

Second system: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff shows notes with figures 6, 6, 6, 6. There are 'x' marks above some chords in the treble staff.

Terzverdopplung (Quinte im Sopran).

Treble staff shows a sequence of chords with a 'x' mark above the first one.

Bass staff shows notes with figures 6, 6, 6, 6.

¹⁾ Vgl. S. 21, 22.

Aufgabe: Diese Beispiele sind mit besonderer Beachtung der teilweise veränderten Behandlung der Sextakorde in Dur und Moll und in enger und weiter Lage genau zu studieren und in verschiedenen Tonarten zu spielen. So verwickelt die verschiedenartige Behandlung der Sextakorde dem Anfänger auch erscheinen mag — die praktische Erfahrung wird ihn bald lehren, bei den Verdopplungen das Richtige zu treffen.

Quartsextakkord.

Bei der Anwendung des Quartsextakkordes bleiben die Oberstimmen meistens dieselben, wie beim Dreiklang in der Grundlage:



Der Dreiklang verdoppelt seinen Baßton — den Grundton; der Quartsextakkord seinen Baßton — die Quinte.

Von den Quartsextakkorden wird fast nur der Quartsextakkord der I. Stufe angewendet, und zwar auf gutem Taktteil mit folgendem Dominantdreiklang:



Bei andern Stufen und auf schlechter Zeit tritt der Quartsextakkord nur im Durchgang¹⁾ auf:

¹⁾ Über Durchgang vgl. S. 82 f. Dieses Beispiel wird dem Schüler auch wegen der eingeführten Septakorde jetzt noch nicht ganz verständlich sein. Er möge später darauf zurückkommen.

Anwendung der Sextakkorde und Quartsextakkorde bei der Begleitung von Melodien.

Der Gebrauch der Umkehrungen an Stelle der betreffenden Dreiklänge in der Grundlage gestattet selbst bei größeren Melodiefortschreitungen eine Verbindung ohne gleichzeitige Fortbewegung der übrigen Stimmen.

Bei richtigem Übergehen aus der engen in die weite Lage wird man den oder die gemeinschaftlichen Töne wie bei der strengen Verbindung meist in derselben Stimme liegen lassen können:

Als Sextakkorde können wir nun auch die verminderten Dreiklänge der VII. Stufe in Dur und Moll und der II. Stufe in Moll als Vertretung für die Hauptdreiklänge einführen.

Der Sextakkord der VII. Stufe vertritt den Dominantdreiklang (a, b, c), der Sextakkord der II. Stufe den Unterdominantdreiklang (d, e):

V I VII⁶ I V I VII⁶ I V I VII⁶ I V I VII⁶ I IV V II⁶ V IV I V I II⁶ I V I

Aufgabe: Nachfolgende Kadenzen mit Dreiklängen in der Umkehrung sind in allen Tonarten zu spielen:

The first exercise consists of two systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes Roman numerals I, IV, V, and I below the bass staff, indicating the harmonic progression. The second system includes figured bass notation 6, 6, 6/4, 6, 6, 6/4 below the bass staff, indicating the use of sixth and fourth-sixth chords. The treble staff of each system contains a series of chords and single notes, while the bass staff contains the figured bass notation and corresponding notes.

The second exercise consists of two systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes figured bass notation 6 and 6/4 below the bass staff. The second system includes figured bass notation 6 and 6/4 below the bass staff. The treble staff of each system contains a series of chords and single notes, while the bass staff contains the figured bass notation and corresponding notes.

F: I VI C: V₇ I II₇ V₇ I g: V₇ I VII₉ I F: I V₇ I
 Ton- F C g F
 arten:

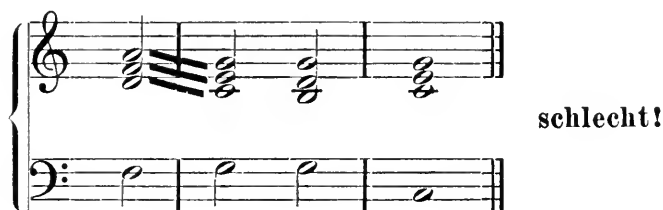
Die neuere Lehre erklärt viele der hier vorkommenden Akkordverbindungen ganz anders. Nichtsdestoweniger behält sie, der Kürze und Anschaulichkeit halber, oft noch die älteren Akkordbezeichnungen bei, und darum muß der Schüler sie kennen. Er kann sich die knappe, abkürzende Bezeichnungsweise des Generalbasses wohl zunutze machen, darf aber unbeschadet dessen die Erklärung der Akkordzusammenhänge durch die Generalbaßlehre als veraltet ablehnen.

Das bisher aufgestellte Material hat der Schüler zunächst gründlich im einzelnen durchzuarbeiten. An den auszuarbeitenden Aufgaben erwerbe der Schüler sich Gewandtheit im Verbinden der Akkorde. Während der Zeit, die er auf Durcharbeitung dieses Abschnitts verwendet, kann er immerhin sich schon mit den folgenden Kapiteln über die verzierte Kadenz und alterierte Dreiklänge befassen, die erweiterte Kenntnisse über den erreichten Standpunkt hinaus nicht voraussetzen.

Die ausgezierte Kadenz.

Die einfache Kadenz IV, V, I kann in mannigfacher Weise erweitert, verziert werden durch neu hinzutretende, eingeschobene Akkorde. Diese Auszierung der Kadenz ist in der

Zu beachten ist, daß nicht alle Lagen des Sextakkordes für die Kadenz gleich brauchbar sind. So ist z. B. hier die Wirkung mit *d* im Tenor klanglich schlecht, auch kommen die sogenannten Parallelquinten zwischen II^6 und I^6_4 hier zum Vorschein, die im reinen Satz als fehlerhaft gelten:



Dagegen wäre die folgende Vereinigung von IV und II^6 auch in der letzterwähnten Lage wohl brauchbar, sobald der Quartsextakkord fehlt. Also:



In Moll kann man eine Erweiterung der IV auch bloß um einen halben Ton vornehmen:



also *d, f, b* anstatt *d, f, h*.

Dieser sogenannte neapolitanische Sextakkord¹⁾ ist eine sehr beliebte Subdominantfärbung.

¹⁾ „Neapolitanisch“ heißt dieser Akkord, weil man früher vermeinte, er sei ein charakteristischer Effekt der neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts gewesen.



Alle diese Auflösungen in den tonischen Dreiklang klingen mehr oder weniger dünn, weil ihnen die Quinte, das *g*, fehlt. Wollen wir den auflösenden Dreiklang in allen Intervallen vollständig haben, so können wir den Septimenakkord so schreiben, daß ihm die Quinte fehlt, dafür aber der Grundton verdoppelt ist. Bei der Auflösung bleibt der verdoppelte Grundton in der Mittelstimme dann liegen:



tonwirkung als Bestandteil des Akkordes *e, g, h*, wie das folgende Beispiel lehrt:



Der Unterschied ist wichtig, weil das *h* als Leitton fast niemals eine Verdopplung leidet, während im anderen Falle eine Verdopplung sehr wohl eintreten könnte:



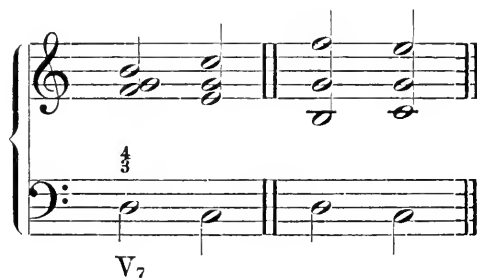
Ein archaisierender Klang ist den letzten beiden Beispielen eigentümlich, sie gehören vorwiegend der Kirchenmusik an.

Der unvollständige Septakkord löst sich also in einen vollständigen Dreiklang auf, der vollständige Septakkord in einen unvollständigen Dreiklang.

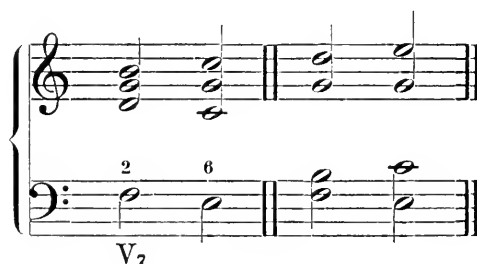
Ähnlich verhält es sich bei der Auflösung der Umkehrungen des Dominantseptakkordes. Der Quintsextakkord löst sich wie folgt auf:



Der Terzquartakkord löst sich wie folgt auf:



Der Sekundakkord löst sich wie folgt auf:



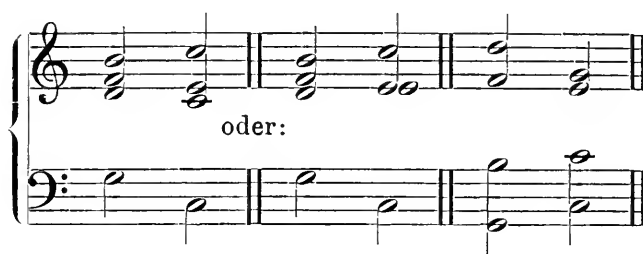
geht also in einen Sextakkord über.

Für unsere Kadenz ist gerade der Sekundakkord nicht recht brauchbar wegen der Sextlage des auflösenden Dreiklangs. Nur der Tonikadreiklang in seiner Grundlage läßt ein volles Schlußgefühl aufkommen, der Sextakkord hat immer etwas Schwebendes. Später im Verlauf eines Stückes wird uns diese Wendung mit dem Sekundakkord willkommen sein, wenn V nach I gehen, die Bewegung aber trotzdem vorwärtstreibend, I ohne Stillstand fortschreitend bleiben soll.

Aufgabe: Dominantseptimenakkorde in allen Lagen und Tonarten samt ihren Umkehrungen sind aufzulösen.

Hat der Schüler sich genügend in den Regeln der Auflösung geübt, hat er einen sicheren Sinn für Schönheit in der Führung der Harmonien gewonnen so darf er sich bei der Auflösung einiger Freiheiten bedienen, wo die Veranlassung dafür sich bieten mag.

1. Die Quinte kann nach jedem Ton des tonischen Dreiklangs gehen:

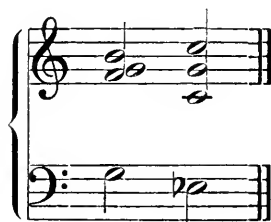


2. Es kann die Quinte fehlen (vgl. S. 41).

3. Die Terz, der Leitton, kann um einen Terz nach unten springen (anstatt einen Schritt nach oben zu gehen), falls sie in einer Mittelstimme liegt und der Baß in Gegenbewegung geht. Man erhält so den Dreiklang vollständig:



Auch die Septime kann in einer Mittelstimme bisweilen abspringen, wobei eine andere Stimme die Auflösung übernimmt (wiederum um den Dreiklang voll zu erhalten):

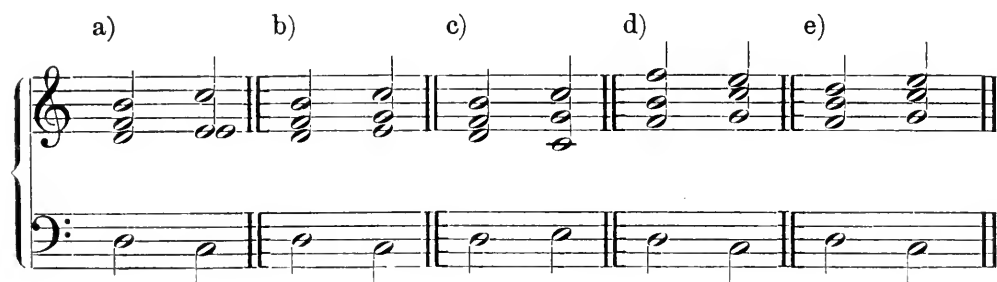


Aus Gründen der Stimmführung kann man genötigt sein, bisweilen sogar den Grundton wegzulassen. Der Baß erhält die Quinte, diese wird verdoppelt. Der so gebildete Akkord:



h, d, f anstatt *g, h, d, f* kommt häufig vor. Es ist der sogenannte Sextakkord der siebenten Stufe, eigentlich jedoch nur ein unvollständiger Dominantseptakkord, der für diesen eintreten kann, dessen Funktionen übernimmt, d. h. zum tonischen Dreiklang am natürlichsten überleitet.

Auflösungen sind:



a) zeigt die strengste Auflösung, Weiterführung des *f* nach unten, als wäre *f* Septime im Dominantseptakkord *g, h, d, f*. Die anderen Beispiele sind freier behandelt. Bei c) Auflösung in den tonischen Sextakkord; bei d) Verdopplung der Quinte *f*. Die Verdopplung des Grundtons *h*, hier Leittons, vermeidet man gern; sie wirkt klanglich schlecht und führt zu Schwierigkeiten bei der Auflösung. Also nicht:



Überhaupt verlangt die Verdopplung des Leittons besondere Vorsicht. Sie wird in den meisten Fällen nicht gut klingen.

Auch der sogenannte Septakkord der siebenten Stufe (VII⁷) in Cdur *h, d, f, a* ist weiter nichts als eine Variante des Dominantseptakkordes. Das *a* ist ein fremder Ton im Akkord, ein sogenannter Vorhalt¹⁾, der für den benachbarten Ton *g* einspringt, ihn vorhält und sich in ihn auflöst. *h, d, f, a* steht also für *h, d, f, g*. Dieser Septakkord der 7. Stufe wird ebenso behandelt wie der Dominantseptakkord, d. h. er löst sich nach dem tonischen Dreiklang auf. Der Vorhalt *a* geht gewöhnlich abwärts nach *g*:



wegen der Parallelquinten *da, cg*.

Ähnlich wie früher beim Unterdominantakkord kann auch der Septakkord der siebenten Stufe durch chromatische Veränderungen gefärbt werden. Anstatt *h, d, f, a* kann auch in Cdur *h, d, f, as* stehen. Das *as* bringt eine dunkle Übermalung, einen schwarzen Schatten, einen schmerzlichen, klagenden Akzent in das helle Dur. In *c* moll ist *h, d, f, as* übrigens leitereigen.

Gerade dieser Septakkord in Moll (*h, d, f, as*), bekannt als verminderter Septimenakkord, kommt sehr häufig vor. Er ist Dur und Moll gemeinsam, löst sich also nach *c, e, g* oder *c, es, g* auf.

¹⁾ über Vorhalt vgl. S. 84 ff.

Dieser hinzugefügte Ton, der eine dissonierende Wirkung hat, verstärkt den Zug der Unterdominante nach der Dominante.

Dieser Akkord kommt am häufigsten in der obengenannten ersten Umkehrung vor, also als Quintsextakkord (*f, a, c, d* in *C*dur), bisweilen jedoch auch in der Grundlage (*d, f, a, c*), seltener in den anderen Umkehrungen. In allen Fällen führt seine regelmäßige Fortschreitung zum Dominantakkord, entweder unmittelbar oder mit einer Verzögerung:

unmittelbare Fortschreitung:

II₇ V I II₇ V I

verzögerte Fortschreitung:

II₇ I₆₄ V₇ I II₇ I⁶ V₇ I.

Der Akkord hat das Aussehen eines Septimenakkordes der zweiten Stufe und mag der Kürze wegen als II₇ bezeichnet werden. Seiner Wirkung nach jedoch ist er eine Variante, eine Übermalung des Unterdominantakkords. Dies wird besonders in der Quintsextform deutlich (*f, a, c, d*), die durchaus eine etwas vollere, tiefere, kräftigere Nuance des Akkordes *f, a, c* darstellt.

In *f, a, c, d* oder *d, f, a, c* hat *c* nicht eigentlich Septimen-, *a* nicht Quint-, *f* nicht Terzwirkung, vielmehr hat auch hier *f* den Tonikaklang, *a* Terzklang, *c* Quintklang und das *d* wirkt als hinzugefügter Ton, der die Tonalität noch stärker ausprägen hilft. Während der Dreiklang *f, a, c* in fünf verschiedenen Tonarten leitereigen sein kann, ist *f, a, c, d* durchaus auf die eine Tonart *C*dur beschränkt, prägt also die Tonart viel deutlicher aus.

schreibt in der Ouvertüre zu „Don Giovanni“ II, direkt hinter I:

I II₇

V₇ I

Oder II₇ entwickelt sich aus IV (Mozart, Sinfonie *D* dur, No. 1, Breitk. u. Hært., 1. Satz, Allegro, 1. Thema):

IV I⁶ II₇ V₇ I

Die Parallelen.

Die Kadenz sei jetzt durch eine neue Harmonie bereichert, die Parallele der Tonika, auf der sechsten Stufe der Tonleiter (Tp. oder VI).

Dieser Akkord verknüpft I und IV noch enger miteinander:



Ist nach I die Tp. ergriffen, so ist ein Zug nach abwärts eingetreten und die Erwartung geschaffen, daß IV nachfolgt. So kann verhindert werden, daß IV mit seiner ausgeprägten Schwergewichtswirkung zu plump in die Bewegung einfällt. Der Eintritt von V nach VI wäre andererseits gegen die Erwartung und gerade deswegen oft von besonderer Wirkung. Es ist, als würde man förmlich emporgerissen; etwas hell Aufleuchtendes, Triumphierendes liegt in dieser Akkordfolge:



Oft kann auch VI die Stelle von I einnehmen (nur ganz am Schluß nicht); eine wirksame Verzögerung des endgültigen Abschlusses kann so erreicht werden:



Diesen Charakter als Klangvertreter von I streift VI nicht leicht ab; selbst dann, wenn sie nur besserer Verbindung von I und IV dient, will sie sich als selbständiger Akkord geltend machen und wirkt nur selten als Zufallsharmonie.

Ist eine bestimmte Tonalität stark gefestigt, hat sie bereits einen weiten Weg zurückgelegt, so kann eine noch lebhafter gefärbte Parallele oft von erfrischender Wirkung sein. Schumann schreibt z. B. im ersten Satz seines Klavierkonzerts, Op. 54, in der folgenden *C*dur-Stelle die Parallele *a, cis, e* (anstatt *a, c, e*) mit glücklicher Wirkung; ähnlich Richard Strauß in seinem „Don Juan“, Op. 20, in einer *G*dur-Kadenz die Parallele *es, g, b* (anstatt *e, g, h*), eine ausgesprochene Trugschlußwendung.¹⁾

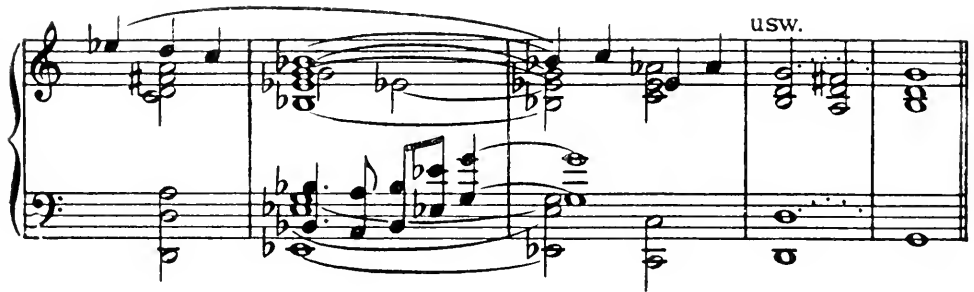
Schumann, Klavierkonzert *a* moll op. 54.



¹⁾ Über Trugschluß vgl. S. 73 und 125.



Strauß, Don Juan.



Auch die Subdominante und Dominante haben ihre Parallelen. Die wichtigere ist die Unterdominantparallele auf der zweiten Stufe der Tonart (II), die sehr häufig für IV eintritt. Wir haben einige Formen dieses Akkordes schon kennen gelernt als Sextakkord und Septakkord der zweiten Stufe.

In Dur:

I =IV V₇ I

In Moll:

I =IV V₇ I

Hier ist die chromatisch veränderte Form *des, f, as* dem leitereigenen *d, f, as* vorzuziehen, das wegen der verminderten Quinte *d—as* kein rechter Ersatz für die reine Quinte *f—c* der Unterdominante ist. Als Zufallsharmonie oder in der Sequenz kommt *d, f, as* eher vor; dann wirkt der Akkord eben nicht so sehr als Vertreter von IV. Beispiele dafür folgen später, vgl. S. 72.

Die Parallele der Dominante, auf der dritten Stufe(III).

Lage oder Umkehrung, in der die übermäßige Sexte zur verminderten Terz wird:

a) b)

gut nicht so gut gut nicht so gut

Alterierungen in Dur.

a) b)

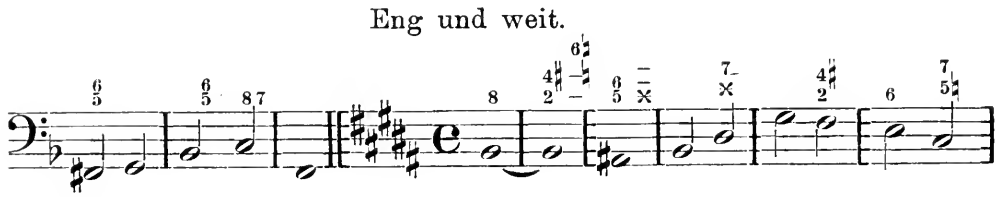
(I) (I⁷)

c)

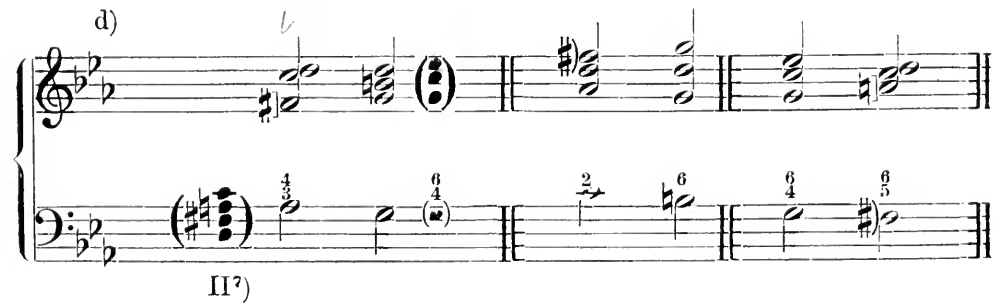
(II⁷)

d)

(III⁷)



Alterierte Akkorde in Moll.



f) g)
 IV) IV7)

6 2 6

Eine Gruppe von diesen alterierten Akkorden ist wegen ihrer außerordentlich häufigen Anwendung (die älteren Meister wie Mozart und Beethoven machen beispielsweise in Sonaten-formsätzen den Übergang in das II. Thema meist mit diesen Akkorden) für die Harmonielehre von besonderer Bedeutung.

Es sind dies der Sextakkord der vierten, der Terzquartakkord der zweiten und der Quintsextakkord der vierten Stufe. Diese zur Unterdominantgruppe gehörigen Akkorde haben je drei gemeinschaftliche Töne; alteriert wird die Sexte vom Baßton aus.

Nach der durch die Alterierung entstehenden übermäßigen Sexte erhalten die Akkorde ihre Namen:

Übermäßiger Sextakkord, übermäßiger Terzquartakkord,
 übermäßiger Quintsextakkord.

6 6 6

Der übermäßige Sextakkord, der nur mit verdoppelter Quinte gebraucht werden kann, und der übermäßige Terzquartakkord lösen sich in gleicher Weise in den Dominantdreiklang auf:

Aufgaben:

Eng. 8 6 7 8 7 9 6 6 6 6

Eng. 3 2 4 6 4 6 4 7 3 7 6 3

Eng. 7 6 4 3 6 5 7 6 4 5 7

Weit. 7 6 4 3 8 3 6 6 5 4 2

Eng. 6 5 6 4 7 5 6 4 3 2 8 7

Weit. 4 3 6 4 5 8 7

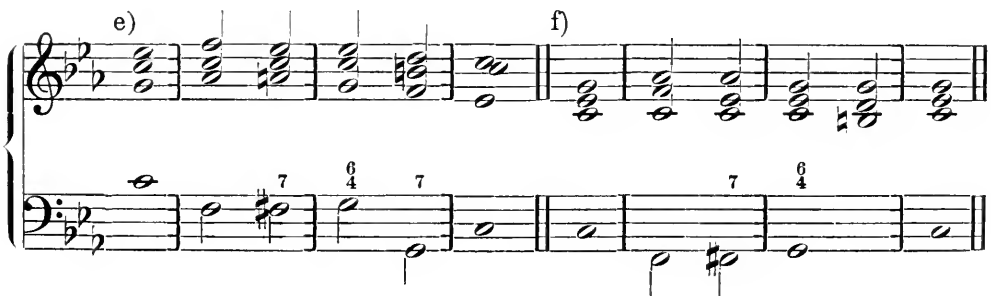
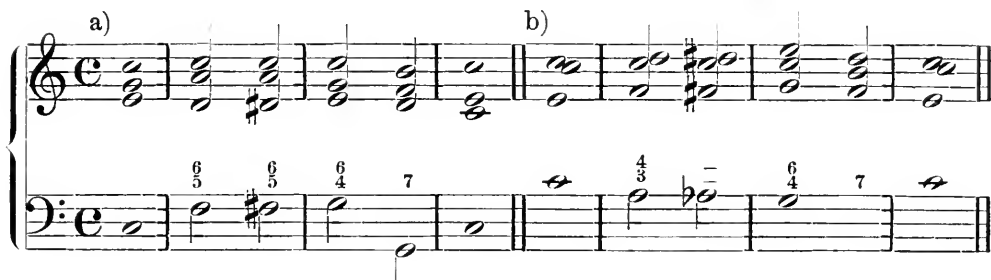
Bei den folgenden leitereigenen Sätzen soll der Schüler nach nachstehendem Muster die Alterierungen selbständig anbringen. Man hüte sich dabei aber vor Überhäufung mit Alterierungen.

Muster:

Aufgaben: Die mit alterierten Akkorden begleitete Tonleiter ist in allen Tonarten zu spielen; ebenso die dann folgenden Kadenzen.



Alterierte Kadenzen in Dur und Moll.



Subdominantklänge auf *fis*.

In der *C*-dur-Kadenz kann die Subdominante *f*, *a*, *c* in *fis*, *a*, *c* alteriert werden, ohne daß dieser scheinbare *G*-dur-Akkord die *C*-Tonalität beeinträchtigt. Die so alterierten Akkorde seien jetzt betrachtet:

fis, *a*, *c*, *d'* (II_5^{\sharp} alteriert).

Die helle Subdominante *f*, *a*, *c*, *d* wird noch heller durch die Alterierung. Der Akkord kann frei eintreten, aber auch von der ursprünglichen Form der Unterdominante her eingeführt werden, etwa so:



In Beethovens *Egmont-Ouvertüre*, in der langsamen Einleitung, kann man die aufhellende Wirkung dieser Alteration gut beobachten; in der *Des*-dur-Kadenz steht hier *g* anstatt *ges*:



*

fis, a, c, e (nach älterer Generalbaßbezeichnung IV, alteriert). Das untere *f* wurde zu *fis* erhöht, infolgedessen muß das obere *f* sich anschicken, nach *e* abwärts zu schreiten (um Paralleloktaven zu vermeiden). Der Akkord drängt zur Auflösung nach dem Dominantdreiklang, der jedoch durch den Quartsextakkord aufgehalten werden kann. Die Zugehörigkeit zu Dur ist noch immer ausgeprägt, doch bewirkt das *fis* und die Septime *fis—e* einen schmerzlichen Akzent:



fis, a, c, es (nach Generalbaßbezeichnung alterierte IV), ähnlich dem vorhergehenden Akkord, nur *es* statt *e*. Die Fortschreitung nach dem Dominantdreiklang ist die Regel. Doch schreibt Mozart z. B. in der Ouvertüre zu „Idomeneo“:



So wird in der Praxis wohl meistens die Weiterführung sein. Der Akkord kann aber auch von Moll abgeleitet werden und geht dann wohl lieber zum Quartsextakkord:



Man beachte die Erhöhung der Terz in Moll (*fis, a* anstatt *fis, as*).

Weil er sich gleichmäßig gut der Dur- und Molltonart einfügt, bietet er ein bequemes Mittel, von Dur nach Moll zu

as, c, dis, fis geschrieben werden (nach Generalbaßlehre: Dreifach alterierter $\frac{4}{3}$ -Akkord der zweiten Stufe). Dann kommt er von Dur her, will ebenfalls nach dem Quartsextakkord weiterschreiten.

a, c, es, fis (1. Umkehrung von *fis, a, c, es*) ist nicht so häufig wie *as, c, es, fis*, in der Anwendung diesem Akkord gleich, eine Milderung der scharfen ausgesprochenen Subdominante *as, c, es, fis*. Diesen Akkord gebraucht Beethoven im ersten Satz der fünften Sinfonie (Expositionsteil), um mit ihm den Beginn der zweiten tonalen Fläche (*Es dur*) dieses Teiles zu flankieren. Für Beethoven ergab sich diese Subdominante, weil die Flächen hier mehr ein Ineinander bilden, verschränkt sind. Es kommt gegen Thema I kein Gegen-thema von ähnlicher Bedeutung auf. Riesenfläche ragt neben Riesenfläche. Hier wird nicht eine bestimmte Höhe erobert. Eine unserer charakteristischen Subdominanten wirkte hier zu absichtlich bei diesem so notwendigen Sein, wo etwas von der elementaren Naturgewalt lebt, die den alttestamentlichen Gott oder die griechische Tragödie bildete:



(*c, es, ges, a* in *Es dur* entspricht *a, c, es, fis* in *C dur*.)

Subdominantharmonien auf *d*.

d, f, a in Dur } (Generalbaßlehre: Dreiklang der zweiten
des, f, as in Moll } Stufe, vgl. S. 52).

d, f, a, c (Generalbaßlehre: Septakkord der zweiten Stufe,
 vgl. S. 47 f.).

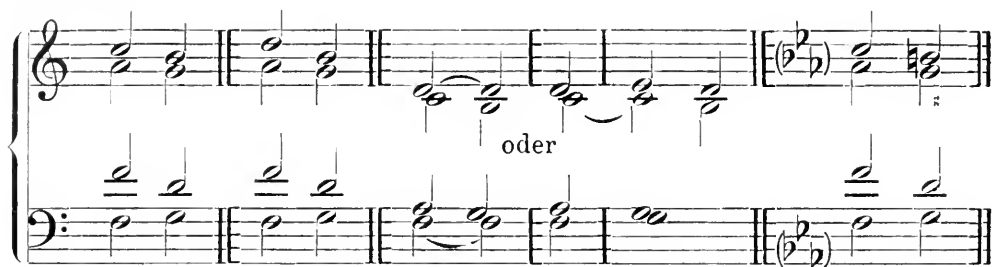
d, f, as, c das Gleiche in Moll.

d, fis, a, c (sogenannte „Wechseldominante der Generalbaßlehre“). Diese Harmonie hat auch den Charakter einer Dominante der Dominante. Von heller Wirkung. Das schon erwähnte *fis, a, c, d* ist die erste Umkehrung dieses Akkordes und kann auch als Wechseldominante wirken, wie auch *a, c, d, fis*. So gebraucht Beethoven diese Harmonie in der Klaviersonate, Op. 10, No. 2, F-dur, 1. Satz. Indem er diese Subdominantfarbe wählt, spinnt er die Tonalität in die Weite.

a, c, fis (schon S. 68 f. erwähnt), jene Variante von IV^6 , kann auch als Wechseldominante wirken, für *d, fis, a, c*.

d, fis, as, c (Generalbaßlehre: „Alterierte Wechseldominante“), eine dunkle Subdominante; ein sehr scharfes Ausdrucksmittel.

arten der Unterdominant- und Dominantharmonien mit **Auflösungen**:



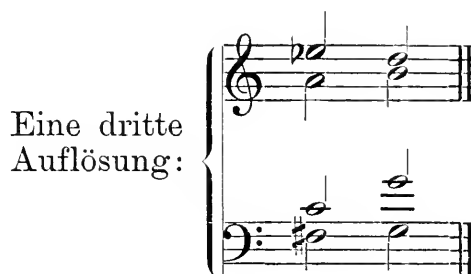
Hier tritt also Stimmkreuzung ein, um die Leittonverdopplung zu vermeiden.

Ebenso bei *fis*, *a*, *c*, *es*:



The first resolution shows a subdominant triad (F#4, A4, C#5) in the treble and a bass note (F#1) in the bass. The second resolution shows the same triad with a flat on the F#4, and the bass note is now a half note (F#1).

Eine zweite Auflösung:



The third resolution shows the subdominant triad (F#4, A4, C#5) in the treble and a half note (F#1) in the bass. The bass note is now a half note (F#1).

Eine dritte Auflösung:

Endlich 4. sind in den Mittelstimmen die Quinten (verminderte und reine nacheinander) nicht von schlechter Wirkung:



The fourth resolution shows the subdominant triad (F#4, A4, C#5) in the treble and a half note (F#1) in the bass. The bass note is now a half note (F#1). The text 'oder auch 6/8 Akk.' is written above the bass staff.

oder auch
6/8 Akk.

Schließlich die letzte der Subdominanten auf *fis*:



The final resolution shows the subdominant triad (F#4, A4, C#5) in the treble and a half note (F#1) in the bass. The bass note is now a half note (F#1).

c Dur-Dreikl.

oder

oder

Für die strenge Stimmführung wird der sog. übermäßige 6-Akkord der vierten Stufe mit Quint(c)-Verdopplung gebraucht.

oder

besser aber für den
strengen Satz.

In der Oktavlage ist der Dreiklang *des*, *f*, *as* nicht gut zu verwenden; man hört zuviel *des* in *c* moll. Besser in dieser

Lage:

Am besten mit Terzverdopp-

lung für den strengen Satz:

Wir fahren fort in unsern Auflösungen:

oder in rücksichtsloser Logik:

oder noch
rücksichtsloser

Die Auflösung der Dominantharmonien:

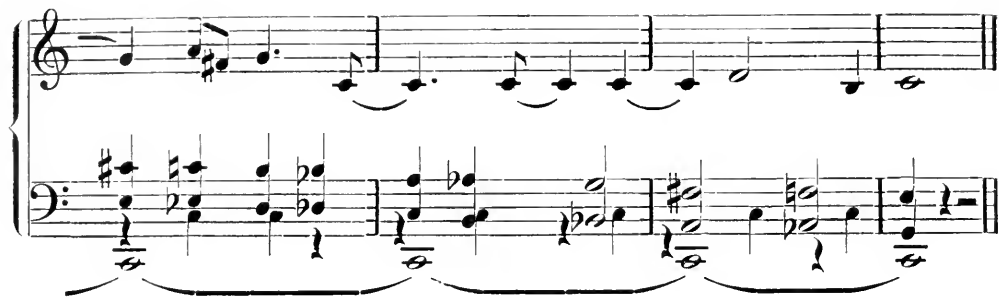
oder weniger streng
schlechthin:

This musical score illustrates an organ point exercise in D major. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the initial setting of the organ point: the upper voice (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower voice (bass clef) holds a sustained D major triad. The second system continues the exercise, with the upper voice moving chromatically and the lower voice providing harmonic support. The notation includes various note values, rests, and slurs to indicate phrasing. The key signature of two sharps (F# and C#) is maintained throughout.

usw.

Reiche harmonische Wirkung vermittelt durchgehender chromatischer Noten in zwei Stimmen über dem Orgelpunkt macht Brahms in seiner *F*-dur-Sinfonie (Schluß des Andante):

This musical score shows a passage from the final movement of Brahms' F major Symphony. It features a continuous chromatic line in the upper voice (treble clef) moving over a sustained organ point in the lower voice (bass clef). The chromaticism is achieved through a series of half-note and quarter-note steps in the upper voice, while the lower voice remains on a single harmonic. The notation includes various note values, rests, and slurs to indicate phrasing. The key signature of two sharps (F# and C#) is maintained throughout.



Auch der Abschluß des Wagnerschen Siegfried-Idylls bietet ein prachtvolles Beispiel einer Orgelpunktwirkung, verbunden mit Halteton in der Oberstimme:



Ein prachtvolles Beispiel von Orgelpunkt (Halteton) in Mittel- und Oberstimmen bietet Gluck in seiner „Iphigénie en Tauride“. Die erschütternde Macht der Klage Iphigeniens kommt durch die schrillen Reibungen der durchgehenden Akkorde an dem wie Fels starren *g* aufs eindringlichste zur Geltung:

Iphigénie.

Je n'ai plus, je n'ai plus de pa-

rens, mé - lez vos cris plain-

Priesterinnen.

Mè-

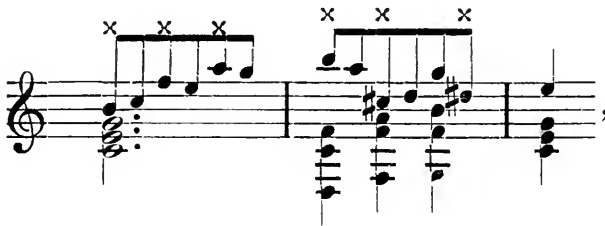
tifs, vos cris plain - tifs.

lons nos cris plain - tifs.



Daß Durchgangsakkorde sich sehr oft mit alterierten Akkorden decken, ein anderer Name für dieselbe Sache sind, hat der aufmerksame Leser wohl selbst schon bemerkt! (vgl. S. 53 ff.).

Wechselnoten sind ähnliche in die melodische Linie eingefügte akkordfremde Töne, die zum Unterschied von Durchgangsnoten frei einspringen können:



oder von der Akkordnote abbiegend zu ihr wieder zurückkehren:



Während Durchgangsnoten in ununterbrochener gerader Linie auf- oder absteigen, beschreiben Wechselnoten eine Zickzacklinie:



Eine der wichtigsten Anwendungen der Wechselnote ist der

Vorhalt.

Ein Vorhalt entsteht bei der Verbindung zweier Harmonien durch die verzögerte Auflösung eines Akkordtones, so daß ein Ton des einen Akkordes in den nächsten Akkord hinüberklingt:



Der vorgehaltene Ton soll dissonierend wirken; er muß also zu einem der übrigen Akkordtöne im Intervallenverhältnis der Septime oder Sekunde stehen.

Infolgedessen lassen sich Vorhalte anbringen im Dreiklang vor Grundton und Terz, im Septimenakkord vor Grundton, Terz und Quinte.

Durch den Vorhalt vor der Quinte im Dreiklang entsteht eine verhältnismäßig schwache Dissonanz; es handelt sich bei diesem harmonischen Gebilde um einen nur schwachen Vorhalt.

Der Vorhalt fällt gewöhnlich auf guten Taktteil, löst sich stufenweise von oben nach unten auf.

Es werden sich also immer dann Vorhalte anbringen lassen, wenn bei der Verbindung zweier Harmonien Akkordtöne sich stufenweise nach unten fortbewegen.



Die Auflösungsnote des Vorhalts darf in den drei Oberstimmen nicht enthalten sein; im Baß ist die Verdopplung gestattet:



Diese Regel bezieht sich hauptsächlich auf den schlichten, vierstimmigen Satz. Im freien, modernen Tonsatz wird sie bisweilen durchbrochen.

Vorhalte, die sich nach oben auflösen, werden seltener gebraucht; am besten klingt dieser Vorhalt im Sopran, wenn dieser, wie beispielsweise bei Alterierungen, in Halbtönen fortschreitet:

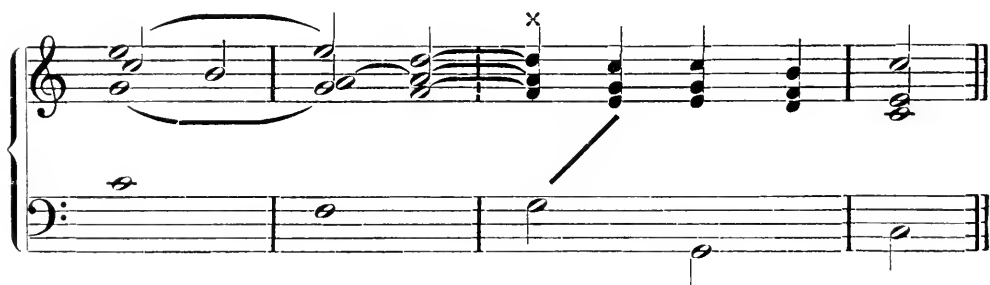


Häufig angewendet werden auch die Vorhalte in zwei Stimmen, die sich dann und zwar am besten in den Oberstimmen in Terzen oder Sextengängen fortbewegen:





Vorhalte in mehr als zwei Stimmen sind einfacher als Baßvorausnahmen aufzufassen:



Der Baß (bei *) tritt hier mit *g* früher ein, als er sollte, da er nicht zum ersten Akkord des Taktes gehört. Diese Vorausnahme (Antizipation) ist das Gegenteil des Vorhalts.

Vorhalte im Baß klingen beim Dreiklang am besten vor der Terz mit verdoppelter Quinte, vor dem Grundton mit verdoppelter Terz:



Baßvorhalte beim Septimenakkord gebraucht man ebenfalls am besten vor der Terz, oft auch vor dem Grundton:

a) b)

nicht besonders gut besser

gut in Moll

Der vorgehaltene Ton soll gemäß den Forderungen des reinen Satzes vorbereitet und die Dauer der Vorbereitungsnote mindestens ebenso lang wie die der Vorhaltsnote sein:

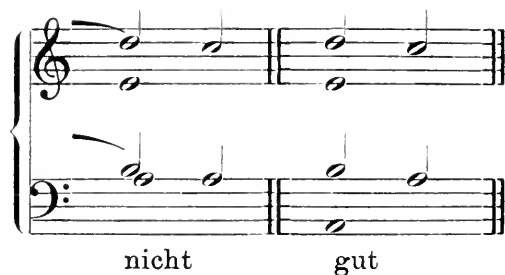
weniger gut gut

Die neuere Praxis jedoch hält sich nicht so streng an diese Regeln.

Bei den folgenden Aufgaben in ganzen Noten soll der Schüler, nachdem die Bässe ausgesetzt sind, die Vorhalte selbständig anbringen, so daß eine fortlaufende Bewegung in halben Noten entsteht, ausgenommen den letzten Takt. Vor Überladung hat man sich zu hüten.

Die Vorhalte sollen möglichst abwechselnd in allen Stimmen gebraucht werden:

Bei dem Umsetzen in die weite Lage muß der Baß, wenn er mit dem Vorhalt zusammentrifft, eine Oktave tiefer gesetzt werden.



Bewegt sich der gegebene Baß in halben Noten, so sollen keine Vorhalte angewendet werden.

Muster:



Durch Vorhalte können Quintparallelen oft ihrer unangenehmen Wirkung beraubt werden. Ein Beispiel bietet der Beginn des ersten Allegro in Haydns *D-dur-Sinfonie*:

Haydn, *Londoner Sinfonie* No. 2.



Three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melody with some chromatic movement. The third system includes dynamic markings *cresc.* and *ff*.

Aufgaben: ¹⁾

Three systems of musical notation for piano, each with a bass staff. The first system is labeled *Eng.* and *Eng und weit.* with fingerings 5, 6, 6, 4, 3, 2, 6, 5, 6, 4, 8, 7. The second system is labeled *Eng und weit.* and *Eng.* with fingerings 3, 6, 4, 7, 5, 6, 6, 7. The third system is labeled *Weit— eng.* with fingerings 6, 6, 7, 5, 6, 6, 7, 6, 4.

¹⁾ Vgl. die Anweisungen auf S. 89 unten.

Weit — Eng. — Eng.

6/4 3 5 6 6/4 7

Bezifferung der Vorhalte.

In der Generalbaßschrift beziffert man zuerst die durch den Vorhalt entstehende Dissonanz und Auflösung vom Baßton aus gerechnet, dazu tritt die übliche Bezeichnung für die zugrunde liegende Harmonie, (ob Dreiklang, Sextakkord, Septimenakkord usw.), wobei aber der Auflösungsintervall nicht wiederholt wird.

a) b) c) *

4 3 9 8 7/4 3 7/6 5 4/7 8 7 6

Dreiklang Septimenakkord.
(wird nicht bezeichnet).

Sextakkord
(6 ist in der
Auflösung).

d) e) f)

6/5 4 7/4 6 7/5 6 6/5 4 7/4 6

Quartsextakkord

Quintsextakkord.

Terzquartakkord.

g) h) *

5/2 4 7/2 6 4/3 2 7 8 7/2 3

Sekundakkord.

Dreiklang
(Vorhalt von unten).

The image shows a musical staff with five measures. Above the staff, the numbers 5, 6, $\frac{6}{5}$, 7, and a final measure with two notes are written. Below the staff, the corresponding figured bass numbers are written: $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{2}$, and $\frac{9}{7}$ and $\frac{8}{6}$.

Bei Baßvorhalten beziffert man jedes Intervall vom Vorhaltston aus.

Die Bezifferung 7 6 auf demselben Baßton bedeutet nie einen Septimenakkord mit Sextakkord, sondern Sextakkord mit Vorhalt vor dem Grundton. Ebenso verhält es sich mit der Bezeichnung $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$, Vorhalt vor dem Grundton im Quartsextakkord, und 7 8, Vorhalt von unten vor dem Grundton im Dreiklang.

Das Kapitel über den Vorhalt sei abgeschlossen mit einigen Beispielen aus der Literatur, die dem Schüler eine Vorstellung gewähren mögen von den prachtvollen Wirkungen, die ein Meister aus dem Vorhalt ziehen kann. Das Beispiel aus der Brahms'schen Sinfonie zeigt geistvolle Verwendung der unregelmäßig nach oben gehenden Vorhalte, das Wagnersche Beispiel die ganze Fülle, den reichen Klang der Harmonie, die mit Vorhalten erzielt werden können.

Brahms, *F* dur-Symphonie, 2. Satz:

The image shows a musical score for Brahms' F major Symphony, 2nd movement. It includes three staves: a woodwind staff (labeled 'Bläser.'), a string staff (labeled 'Streicher.'), and a figured bass staff. The woodwind staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The string staff has a bass clef and a key signature of one flat (F). The figured bass staff has a bass clef and a key signature of one flat (F). The notation shows a series of chords and intervals, with the woodwind and string parts playing in harmony with the figured bass.



Wagner, Meistersinger. Vorspiel zum 3. Akt.

ff *dim.*

p

tr. usw.



Schöne Verwendung des Nonenakkords findet man besonders bei Wagner, Grieg, César Franck. Ein paar Beispiele aus der Literatur mögen einige der Wirkungen zeigen, die sich mit dem Nonenakkord erzielen lassen.

Wagner, Rheingold. 2. Szene:

Ein Tand ist's in des Wassers Tie - fe,

la-chen-den Kin - dern zur Lust



Wagner, Meistersinger. 2. Akt, Schluß:



Vorspiel zum 2. Akt.



¹⁾ Hier spricht die Generalbaßlehre sogar von einem Undezimenakkord nach Analogie des Septimen- und Nonenakkords.

Grieg, Ballade, op. 24.

p dolce
Ped. sempre
8va
8va
uni corda

dimin. e ritard.
8va
8va

p tre corde
ff
*

Die Sequenz.

Sequenz nennt man eine in gewisser regelmäßiger Folge wiederholte Tonphrase, die bei den Wiederholungen jedoch nicht von dem gleichen Ton ausgeht, sondern jedesmal von einem anderen Ton. Es gibt steigende und fallende Sequenzen:



Die Sequenz kann beliebig lange fortgeführt werden. Während ihrer Dauer ist die harmonische Weiterführung unterbrochen; sie ist beendet, sobald der zugrunde liegende Akkord wiederum als Funktionsträger aufgefaßt wird und demgemäß die bekannten tonalen Schritte (Kadenz) nach sich zieht. Die Sequenz ist eine Einschaltung in die Kadenz, eine Ausbuchtung der Kadenz, sie entspricht gleichsam einer in einen Text eingeschalteten Parenthese.



Je nach der harmonischen Deutung, die man dem ersten Sequenztakt gibt, ändert sich die klangliche Wirkung. Man kann z. B. die oben mitgeteilte kleine Sequenz begleiten mit *C*dur, *a* moll oder *F*dur (a, b, c des Notenbeispiels). Hier ist auch klargemacht, wie die Sequenz mehr melodische als harmonische Fortschreitung bedeutet. Über dem gehaltenen Akkord fügen sich auch scheinbar dissonante Töne der Sequenz-

melodie gut ein. Natürlich kann man den einzelnen Takten oder Tönen der Sequenz auch verschiedene Harmonien unterlegen. Folgen diese Harmonien in einer gewissen regelmäßigen Anordnung auf einander, dann entsteht die harmonische Sequenz:



Betrachtet man in den obigen Beispielen jeden Takt für sich, so erscheinen eine Menge Akkorde, die man, nach dem Brauche der Generalbaßlehre, als Nebendreiklänge und **Nebenseptimenakkorde der verschiedenen Stufen** bezeichnet. **Einfacher jedoch sind solche Gebilde zu erklären als „Zufallsharmonien“**, die zustande kommen durch Einführung von sogenannten Durchgangs- und Wechselnoten¹⁾. Ein paar Beispiele mögen zur Erläuterung dienen:



Hier spricht die Generalbaßlehre von einem Septakkord der ersten Stufe in der Umkehrung (*c, e, g, h*; $I^{\frac{6}{5}}$). In Wirklichkeit liegt hier eine (in ihrem harmonischen Charakter mehrdeutige) Zufallsbildung vor (*c, g, h, c* kann hier zurückgeführt werden sowohl auf *c, e, g* als Tonika, wie auf *e, g, h* als Parallele der Dominante *g, h, d*), *h* muß abwärts geführt werden

¹⁾ Vgl. S. 80—84.

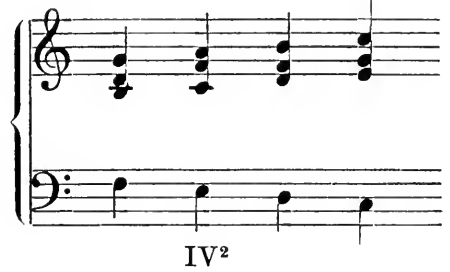
Die Beispiele

1)



und

2)



zeigen sogenannte Septakkorde der 6. und 4. Stufe. Bei 1) sind jedoch *g* und *e* nur Durchgänge zur 2. Stufe *d*, *f* *a*.

Bei 2 ist *a* Durchgang zu *h*, *f* Wechselnote von *d* her zu *g*, *c* und *e* wieder Durchgänge, das Ganze eine Dominanterweiterung, ein Atemholen der Dominante.

Die Sequenz ist ein freies sich Ergehen in der Tonalität. Die Tonalität muß herangereift sein, bevor man sich in ihr mit künstlerischer Wirkung ergehen kann. Sequenzen die ohne genügende Veranlassung eintreten, wirken leer, schablonenhaft. Beethoven z. B. bringt Sequenzen gern dann, wenn die Tonalität schon erschöpft ist, etwa im Repetitionsteil, (dritten Teil) der Sonate oder Symphonie, wo das zweite Thema in der gleichen Tonalität auftritt wie das erste.

Beethoven, Erste Symphonie, erster Satz.



The image displays a musical score for a sequence in C major. It consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The vocal line features a melodic sequence of eighth and sixteenth notes, with rests in the first and third measures of each system. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in the second system of the piano part. The sequence is characterized by its wide intervals and chromatic movement, typical of a sequence designed to explore various harmonic areas while maintaining the overall tonal center.

folgt Rückleitung nach Cdur.

Die Sequenz hat hier den Zweck, eine Auffrischung zu bringen, von dem Cdur, das hier in breiten Flächen alle Themengruppen deckt, etwas abzuweichen, ohne doch die Tonalität aufzugeben, zu wechseln.

Auch in der Vokalmusik mag sich sehr wohl durch den Text ein Anlaß zur Sequenzbildung bieten. Ein lehrreiches Muster gibt Mozart im ersten Finale von „Figaros Hochzeit“. Der Graf fragt Figaro, warum er beim Hinausspringen aus dem Fenster des Pagen Patent bei sich getragen habe. Figaro

ist in Verlegenheit um einen Ausweg. Er sucht, sucht, sucht — Sequenz. Endlich kommt er auf die List: „Es fehlte das Petschaft“ — das letzte Sequenzglied wird zum Funktionsträger umgedeutet, fester Boden in der Tonalität ist gewonnen:

Figaro.

Des Pa-gen Be-stallung, dieder Klei-ne vor kur-zem mir

Graf.

gab. Und war - um denn?

Figaro.

Graf.

Es fehl-te Was

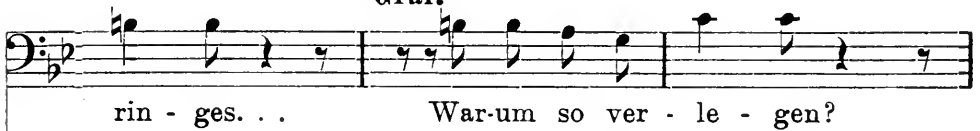
Gräfin. Susanne. Das Petschaft.



Figaro.



Graf.



Figaro.



Eine melodische Phrase wird etwa eine Stufe höher wiederholt; die übrigen Stimmen schmiegen sich genau in demselben Abstand an wie zuvor. Unter dem leisen Schritt der Melodie können die farbenprächtigsten Harmonien erblühen (modulierende Sequenz), und unter all der Pracht atmet leise und zart die Tonalität. Von dieser Art ist die reich ausgezierte *H*dur-Kadenz in Chopins Nocturne op. 62, No. 1:

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of Chopin's Nocturne op. 62, No. 1. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps). The first system features a melodic sequence in the right hand, with the left hand providing harmonic support. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand. The second system continues the sequence, with a *riten.* (ritardando) marking in the right hand. The third system shows a *dim.* (diminuendo) marking in the right hand, followed by a *p* (piano) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the melodic and harmonic structure of the piece.

Welche intensive Wirkungen, welche Steigerungen des Gefühlsausdrucks durch harmonische Sequenzen zu erzielen sind, könnten zahlreiche Beispiele aus Schubert, Schumann,

Chopin, Wagner, Liszt, Hugo Wolf bezeugen. Hier sei nur eine Stelle aus Schuberts Lied „Die Liebe hat gelogen“ (Platen) angeführt:

Es flie - ßen hei - ße Trop - fen

The first system of the musical score is in B-flat major (two flats). It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A-flat, a half note G, and a quarter note F. The piano accompaniment consists of a right hand with a half note B-flat, a half note A-flat, and a half note G, and a left hand with a half note B-flat and a half note A-flat. The lyrics 'Es flie - ßen hei - ße Trop - fen' are written below the vocal line.

die Wan - ge stets her - ab,

The second system continues the musical score in B-flat major. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A-flat, a half note G, and a quarter note F. The piano accompaniment consists of a right hand with a half note B-flat, a half note A-flat, and a half note G, and a left hand with a half note B-flat and a half note A-flat. The lyrics 'die Wan - ge stets her - ab,' are written below the vocal line.

es flie - ßen hei - ße Trop - fen

The third system continues the musical score in B-flat major. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A-flat, a half note G, and a quarter note F. The piano accompaniment consists of a right hand with a half note B-flat, a half note A-flat, and a half note G, and a left hand with a half note B-flat and a half note A-flat. The lyrics 'es flie - ßen hei - ße Trop - fen' are written below the vocal line.

die Wan - ge stets hin - ab.

Auch in Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus“ finden sich zahlreiche Stellen von höchster Eindringlichkeit, die auf Sequenzen zurückgehen.

Als Zufallsbildungen in der Sequenz und endlich als Übermalung in der Kadenz (s. das Beispiel vom sog. 7-Akkord der IV. Stufe) können die sogen. Nebenseptimenakkorde der Generalbaßlehre vorkommen.

Die Generalbaßlehre nennt den Dominantseptakkord auch Hauptseptimenakkord.

Die übrigen Septimenakkorde nennt sie Nebenseptimenakkorde (und zwar II⁷ und VII⁷ Nebenseptimenakkorde erster Ordnung, I⁷, III⁷, IV⁷ und VI⁷ Nebenseptimenakkorde zweiter Ordnung).

Vorzügliche Beispiele für den Gebrauch dieser sogenannten Nebenseptimenakkorde in der Sequenz bietet in großer Fülle Wagners „Meistersinger“-Vorspiel. Nur eine kurze Stelle daraus sei hier angeführt. Sie zeigt, wie alle diese Akkorde sich leicht in drei Funktionen I, IV, V eingliedern:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation illustrates sequences of chords, specifically focusing on the 'Nebenseptimenakkorde' (secondary seventh chords) in the context of General Bass Theory.

System 1: Shows a sequence of chords. The first measure is labeled $G = V$ and the second measure is labeled I .

System 2: Shows a sequence of chords. The first measure is labeled $G = V$, followed by $=V$, $=V$, $=I$, $=IV$, and V .

System 3: Shows a sequence of chords. The first measure is labeled $=I$, and the sequence continues with $usw.$ (etc.).

Daß auch Nonenakkorde in diesem Sinne sich in der Sequenz finden, ist schon erwähnt worden (S. 94 f.).

Aufgaben. Der Schüler suche in den Werken der Meister zahlreiche Sequenzstellen auf und studiere sie. Er versuche Sequenzen in verzierten Kadenzen anzubringen; auch später bei seinen Übungen in der Modulation bringe er gelegentlich mit Geschmack Sequenzen an.

II.

Die Modulation.

Die Betrachtungen des ersten Hauptabschnitts bezogen sich auf Akkordverbindungen innerhalb einer und derselben Tonart. Im vorliegenden Abschnitt werden solche Akkordverbindungen untersucht, die nicht derselben Tonart sich einordnen, d. h. modulierende. Aus einer Tonart mittels Kadenz in eine neue übergehen heißt „Modulieren“.

Auch beim Modulieren beschränken wir uns zunächst auf die Kadenzschritte I, IV, V, I. Nur wird jetzt die I umgedeutet zu einem Glied einer neuen Tonart, und darauf folgt die Kadenz IV, V, I der neuen Tonart. Da jeder Dreiklang in vielen Tonarten leitereigen ist, kann man ihn als Bestandteil einer jeden dieser Tonarten leicht umdeuten. *C, e, g* z. B. gehört zu *C* dur (1. Stufe), *a* moll (3. Stufe), *G* dur (4. Stufe), *F* dur und *f* moll (5. Stufe), *e* moll (6. Stufe). Es kann also an den *C* dur-Akkord ohne weiteres die Kadenz einer jeden dieser Tonarten angehängt werden, und damit ist die Modulation in die betreffende Tonart vollzogen.

Es seien zuerst die typischen, naheliegenden Modulationen erörtert, erst nach diesen die komplizierteren. Die naheliegendsten Akkordverbindungen von jedem Dreiklang aus sind die Ober- und Unterdominante, obere oder untere Medianten, also

C, e, g — *g, h, d*
— *f, a, c* oder *f, as, c*.
— *e, g, h*
— *a, c, e*.

Es seien die Modulationen vom Durdreiklang aus vorangestellt. Jeder Durdreiklang kann auftreten als Tonika (I), Unterdominant- (IV), Dominantdreiklang (V).

1) Der Tonikadreiklang wird umgedeutet als IV, darauf kann sofort V—I der neuen Tonart folgen und die Modulation ist fertig:



Die Einführung des chromatischen Zeichens (*fis*) wird logisch begründet. Alle früher angegebenen Mittel zur Verzierung und Erweiterung der Kadenz¹⁾ können natürlich auch bei der Modulation in der Kadenz der neuen Tonart angewendet werden.

So könnte die obenstehende einfache Modulation von C-G dur etwa wie folgt variiert werden:



Die klassischen Meister nahmen ihren Weg gern²⁾ über eine ganz bestimmte Subdominantfärbung:

den sogen. übermäßigen Sextakkord der IV. Stufe in Moll, oder

" " " Quintsextakk. " " " " "

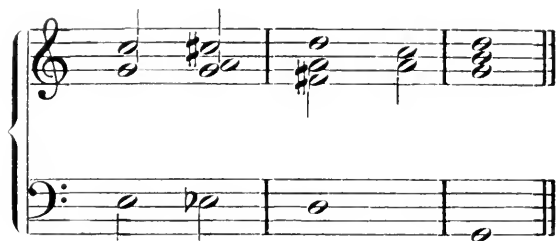
" " " Terzquartakk. " II. " " "

In unserem Falle etwa:



¹⁾ Vgl. S. 36 ff.; 46, 47, 50 f., 53 f., 64 ff.

²⁾ Vgl. S. 59 ff.



Ein Beispiel aus Beethovens *C*dur-Sonate op. 2, No. 3 (1. Satz. Überleitung zum 2. Thema in *G*dur) zeige die Verwendung des übermäßigen Sextakkordes:



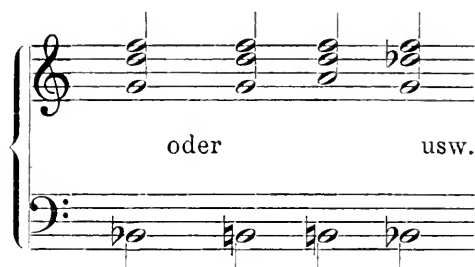
usw. mit schließlicher Auflösung nach *G*dur.

2) Umdeutung des Tonikadreiklangs als V.

Auf den ehemaligen Tonika-, nunmehrigen V-Dreiklang folgt I der neuen Tonart. Damit ist die neue Tonart jedoch noch nicht begründet; noch fehlt die wichtige IV und die Reibung IV—V.



Auch hier kann natürlich der Unterdominantdreiklang in seiner Funktion verstärkt oder variiert werden, etwa durch:



3) Umdeutung des Tonikadreiklangs als Parallele (VI. Stufe.¹⁾)



Diese Modulation ist besonders in Moll beliebt; alltäglich ist etwa in einem Sonatensatz in *c* moll die Einführung des 2. Themas in der Tonart der Obermediante, *Es* dur.

Beispiele dafür siehe bei Beethoven, op. 2, No. 1, 1. Satz: Haupthema *f* moll, 2. Thema *As* dur. op. 10, No. 1, *c* moll—*Es* dur. op. 13, *c* moll—*Es* Dur usw.

Geht man von Dur aus, etwa *C* dur, dann wäre *c* moll eine matte Gegenfarbe. Beethoven erreicht eine strahlende Wirkung in der Waldsteinsonate op. 53, 1. Satz, indem er von *C* dur aus nach der Medianten sich neigt, sich auf der Dominante der neuen Fläche festsetzt, dann aber plötzlich *E* dur anstatt *c* moll ergreift. Dieser Übergang von *C* nach *E* (Takt 14—34 des 1. Satzes) sei der Raumersparnis wegen hier nur im harmonischen Auszug skizziert. Das Original sei daneben gehalten:

¹⁾ Vgl. S. 50 ff.

Sequenz. überm.
Sextakk.

= e IV = e IV V I₄⁶ V I₄⁶ V E dur I

C dur I d moll I
= G IV V I = a IV V I

e

4) Umdeutung des Tonikadreiklangs als Mediant (III. Stufe).

Dur nach Moll. Moll nach Dur.

C I a III I IV V I

Die Übergänge von Dur nach Dur (*C* dur—*A* dur) und Moll nach Moll (*e* moll—*a* moll) sind schwieriger und werden später noch zu behandeln sein.

Die nämlichen vier Modulationen können anstatt von der Tonika aus auch von der Dominante und Unterdominante ausgehen.

Zunächst in Dur.

Von der Dominante *g, h, d* führt Modulation No. 1 nach *D* dur

" " " " " " 3 " *h* moll
" " " " " " 4 " *e* moll.

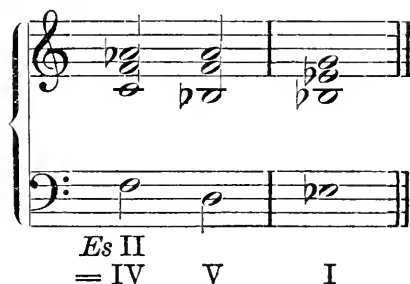
1) 3) 4)

Von der Subdominante *f, a, c* führt Modulation No. 2 nach *B* dur

"	"	"	"	"	"	"	3	"	<i>a</i> moll
"	"	"	"	"	"	"	4	"	<i>d</i> moll



Von der Mollsubdominante *f, as, c* ergeben sich neue Modulationsmöglichkeiten. *F, as, c* kann aufgefaßt werden als zweite Stufe von *Es* dur; die zweite Stufe wiederum als Stellvertreterin der vierten Stufe, führt so leicht zur *Es* dur-Kadenz:

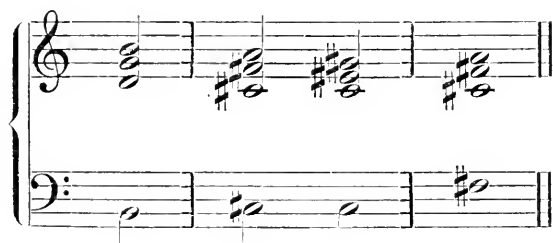


Aufgabe: Von verschiedenen Dreiklängen aus Modulationen zu schreiben und zu spielen nach den Tonarten, in welchen der betreffende Dreiklang als leitereigener Akkord vorkommt.

Alle bisherigen Modulationen waren schlicht und kräftig, aber ohne besonderen Glanz, ohne Raffinement. Andere Umdeutungen geben weitere Ausblicke, machen stärkere, überraschendere Wirkung. Der Tonikadreiklang kann z. B. auch als neapolitanischer Sextakkord umgedeutet werden (s. Kap. I, S. 38); so erhalten wir die Modulation *C* dur—*H* dur oder *h* moll:



Der Dominantdreiklang, als neapolitanischer Sextakkord umgedeutet, führt nach *fis* moll:



Setzt man in der Durkadenz für die Dursubdominante den Molldreiklang ein, so ergibt sich leichter Übergang von *C* dur nach den *B*-Tonarten *Es*-, *As*-, *Des*-, *Ges* dur:



Auch der Dominantseptimenakkord *g, h, d, f* läßt sich mannigfach umdeuten:

1) als IV von *F*dur (in Form des sog. alterierten $\frac{5}{4}$ Akkordes der zweiten Stufe, s. S. 47 f., 56. *fis*, *a*, *c*, *d*):



2) als IV von *d* moll (sog. Durvierte):



Der sogenannte Septakkord der II. Stufe (*d*, *f*, *a*, *c*) läßt sich umdeuten als Unterdominante von *a* moll:

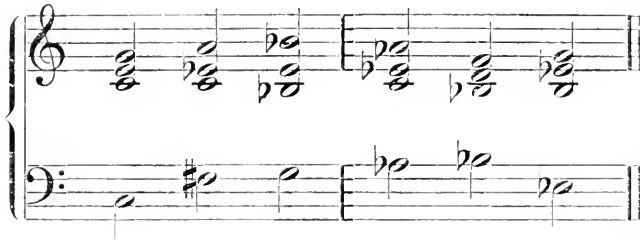


Viele Modulationsmöglichkeiten bietet die sogenannte alterierte IV (vgl. S. 57). Sie heißt in *C*dur *fis*, *a*, *c*, *es* und kann umgedeutet werden:

1) als Dominantstellvertreter von *G*dur (*VII*⁷ s. S. 45):

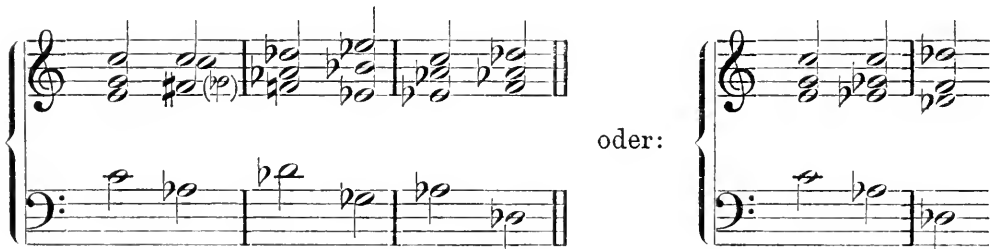


2) als Subdominante (sog. doppelt alterierter Sept-Akkord der zweiten Stufe, s. S. 56 in *Es* dur):



Der sog. übermäßige Sextakkord der vierten Stufe und die ihm verwandten Akkorde (s. S. 59 f.) sind recht brauchbar zur Modulation, sobald sie enharmonisch verwechselt werden, d. h. nicht bloß umgedeutet als Glied einer neuen Tonart, sondern zugleich verändert geschrieben.

as, *c*, *fis* z. B. kann als *as*, *c*, *ges* sofort Dominante von *Des* dur werden:



Um eine starke Farbe für die Tonalität zu gewinnen, mischt z. B. Beethoven in der Klaviersonate op. 2, No. 2, letzter Satz, *B* dur in die Tonart *A* dur ein:





Der übermäßige Sextakkord klingt, wie die letzten Beispiele zeigen, in vielen Akkordverbindungen gleich einem Dominantseptimenakkord. Dieser Septakkord kann also ohne weiteres an die Stelle des übermäßigen Sextakkordes treten, vermittelt der enharmonischen Verwechslung, d. h. des Ersetzens eines Tones durch einen gleichklingenden Ton anderer Benennung, wie etwa *fis* für *ges*, *his* für *c*, *gis* für *as*.

Aufgaben: In entferntere Tonarten zu modulieren durch Umdeutung des neapolitanischen Sextakkordes, des Dominantseptimenakkordes, des übermäßigen Sextakkordes.

Die enharmonische Verwechslung

eröffnet überhaupt eine Menge neuer Möglichkeiten.

1) Der Dominantseptimenakkord *g, h, d, f* enharmonisch verwechselt mit *g, h, d, eis* kann aufgefaßt werden als Unterdominante von *H* dur oder *h* moll (sog. übermäßiger $\frac{5}{4}$ -Akkord der vierten Stufe):



Oder *g, h, d, f* = *g, h, cisis, eis* führt wiederum nach *H* dur (als sog. übermäßiger $\frac{3}{4}$ -Akkord der zweiten Stufe).

Von den Umkehrungen des Dominantseptakkordes ist zu dieser enharmonischen Verwechslung nur der Sekundakkord

geeignet. Der $\frac{5}{3}$ - und $\frac{4}{3}$ -Akkord ergeben, umgedeutet, zu schwache Subdominanten.

2) die alterierte IV. Stufe *fis, a, c, es* umgeschrieben als *fis, a, c, dis* hat vielfache Verwandlungen.

fis, a, c, es konnte sein:

IV (alterierte IV) in *C*dur oder *c* moll.

V (VII⁷) in *G*.

IV (II $\frac{6}{5}$) in *Es*.

Ebenso kann *fis, a, c, dis* dreierlei sein:

a) IV (alterierte IV) in *A*dur oder *a* moll:



Ein Schulbeispiel klassischer Modulationsweise.

b) V (VII⁷) von *E*dur oder *e* moll:

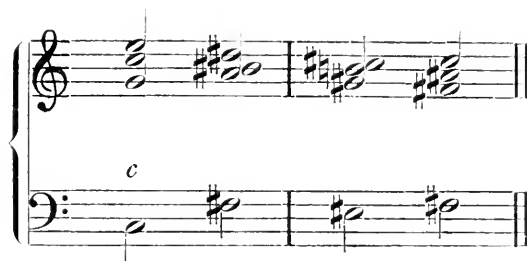


c) IV (II $\frac{6}{5}$) von *C*, die bekannte Umdeutung.

Dazu kommen noch andere Umdeutungsmöglichkeiten. In *fis, a, c, es* kann *c* als Vorhalt zu *h* aufgefaßt werden und demgemäß *fis, a, c, dis* geschrieben werden (s. oben). Man kann auch das *a* als Vorhalt (vor *gis*) ansehen, und schreibt dann *fis, a, his, dis* oder *fis* (resp. *ges*) als Vorhalt zu *f* und schreibt dann *ges, a, c, es*.

In der Form *fis, a, his, dis* kann die alterierte IV sein:

a) alterierte IV. Stufe von *Fis* in dur oder *fis* moll:



Dominante von *Cis*:



Endlich kann *fis, a, his, dis* Subdominante ($\text{II}^{\frac{6}{5}}$) von *A* sein:



In der Form *ges, a, c, es* kann die alterierte IV erscheinen

a) als alterierte IV. Stufe von *Es* dur oder *es* moll (an Stelle von *as, c, es*):



b) als Dominante von *B* (verminderter Septakkord als Stellvertreter der Dominante):



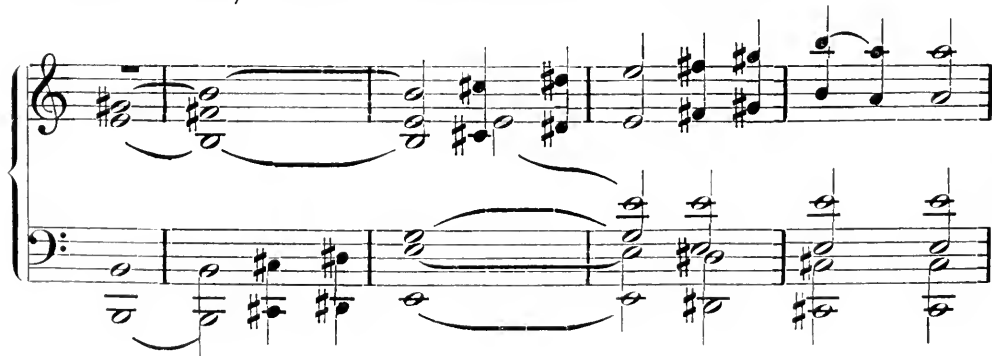
c) als Unterdominante von *Ges* (für *ces*, *es*, *ges*, *as*):



Sehr wirksame Verwendung der alterierten IV zeigt eine berühmte Stelle aus Beethoven: Der Übergang aus *E*dur nach *F*dur wird bewirkt durch die alterierte IV von *E*:

ais, *cis*, *e*, *g*
 = *b*, *cis*, *e*, *g*
 = *b*, *c*, *e*, *g*, d. h. Dominante von *F*.

Beethoven, Leonoren-Ouvertüre No. 3. 2. Thema.





Modulationen dieser und ähnlicher Arten — man kann sie Kleinmodulationen nennen — vollziehen die klassischen Meister gern mit Hilfe gemeinschaftlicher Töne, mittels Übermalung.

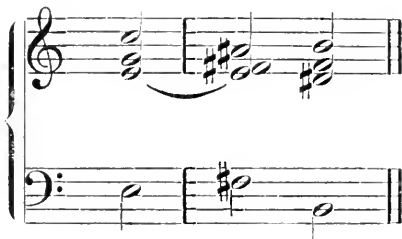
Jeder Dreiklang kann mit jedem beliebigen anderen Dreiklang verbunden werden. Ist kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden, so kann er hergestellt werden z. B. durch Vorhalt:



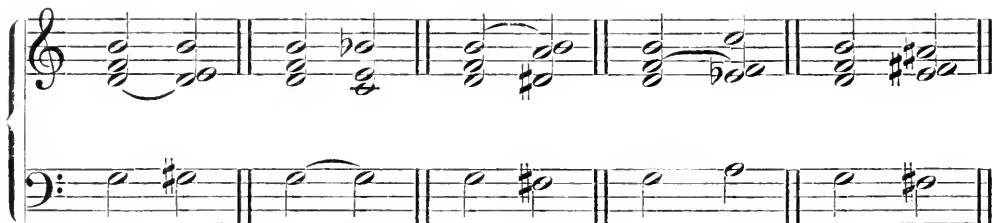
oder durch Antizipation:



Mit dem scheinbar entferntesten Akkord kann ein Dreiklang verbunden werden, z. B.:



Ein Dominantseptakkord mit einem beliebigen anderen:¹⁾



Die Möglichkeiten sind unerschöpflich und können nur angedeutet werden.

Während so die Harmonien sich verschlingen, durchdringen, sich ausbreiten oder zusammenziehen, wandelt sich unter dem Wallen der einander schiebenden Klänge sachte die Tonalität; im folgenden Beispiel wird der Übergang von *G* dur nach *h* moll oder (*H* dur) sehr sachte, dabei aber doch farbenreich bewirkt:



Mittelst eines oder mehrerer liegenbleibender Töne kann ein Durdreiklang ohne weiteres mit fast allen Dominantseptakkorden glatt verbunden werden; nur bisweilen muß man mit Vorhalt und enharmonischer Verwechslung nachhelfen:

¹⁾ Über diese sogenannten „Trugschlüsse“ vgl. S. 125 f.

Vorhalt.

Vorhalt nach oben. enharmonische Verwechslung.

Vorhalt.

Vorhalt. enharmonische Verwechslung.

Unter das Kapitel: Modulation mit Hilfe liegenbleibender Töne und enharmonischer Verwechslung gehört auch in vielen Fällen der Trugschluß.

Der Trugschluß

entsteht durch unregelmäßige Auflösung eines Septakkordes. Von *g, h, d, f* kann man z. B. anstatt der regelmäßigen Auflösung nach dem tonischen Dreiklang *c, e, g*, die folgenden Fortschreitungen machen, die zunächst leitereigen sind, d. h. mit *g, h, d, f* in eine und dieselbe Tonart gebracht werden können durch verschiedenartige Umdeutung:

<i>C</i> VI	IV	II	III	VI	<i>C</i> VI	IV	II	usw.
<i>a</i> I	<i>F</i> I	<i>d</i> I	<i>G</i> VI	<i>G</i> II	<i>As</i> I	<i>f</i> I	<i>Es</i> VII	
<i>e</i> IV	<i>B</i> V	<i>a</i> IV	<i>D</i> II	<i>F</i> III	<i>Es</i> IV	<i>As</i> VI		
<i>G</i> II	<i>d</i> III	<i>F</i> VI			<i>Des</i> V	<i>Des</i> III		
<i>F</i> III	<i>a</i> VI	<i>B</i> III			<i>c</i> VI	<i>Es</i> II		
<i>e</i> II ⁶ (alter.)					<i>g</i> II ⁶ (alter.)			

Es folgen einige Beispiele:

<i>C</i> V	VI				<i>C</i> V	VI			
<i>a</i> I	VI	IV	V	I	<i>e</i> IV	II	I	V	I

<i>C</i> I	VI				<i>C</i> I	VI			
<i>G</i> II	—	I	V	I	<i>F</i> III	I	II	V	I

6 — 6 4 7

C V IV *e II(alter.) — I V I* *C V III* *D II V I*

6 4 3 6 5 4 3 6 6 4 7

c V VI — g II I V I *c V II — Es VII — I V I* *c V IV — Es II — I V I*

Außerdem gibt es aber eine Anzahl Trugaufösungen, die direkt modulierend wirken. Wie bei den leitereigenen Trugaufösungen bleibt die Septime liegen oder geht stufenweise abwärts.

as VII d VII as VII f VII h VII f II

Es V d IV D II
es — (alter.) (alter.)

D VII es VII a VII fs VII
h II

F VII A V gis IV As II
d II a — (alter.) (alter.)

Es ergibt sich bisweilen sogar Veranlassung, beim Trugschluß die Septime entgegen der Hauptregel nach oben weiterzuführen, z. B.:



Von Beispielen für wirksame Verwendung des Trugschlusses ist die Literatur voll. Insbesondere die neueren Komponisten haben im Trugschluß eines der wirksamsten harmonischen Mittel gefunden. Wagners *Tristan und Isolde* z. B. stellt eine hohe Schule, eine unerschöpfliche Fundgrube für Trugschlußanwendung dar. Ein verhältnismäßig einfaches und klares Beispiel aus der ersten Szene des zweiten Aktes sei hier mitgeteilt:



Isolde.



Die mit * bezeichnete Stelle zeigt hier die Trugfortschreitungen der Dominantakkordes.

Von sehr aparter Wirkung ist das folgende Beispiel von Brahms, das auf der Trugfortschreitung V_7 —VI beruht:

Brahms, *E* moll-Symphonie. Letzter Satz.

The musical score is written for two systems. The first system consists of a top staff labeled 'Holzbläser.' and a bottom staff labeled 'Streicher.'. The second system continues the same parts. The key signature is E minor (three sharps). The music illustrates a deceptive cadence where the dominant chord (B7) resolves to the submediant (C minor) instead of the expected tonic (E minor).

Schließlich sei eine Stelle aus Hugo Wolf angefügt, die sehr glückliche Trugschlußverwendung zeigt, wohlmotiviert dadurch, daß der Trugschluß, der an für sich wie ein plötzlicher Ruck wirkt, immer dann erscheint, wenn es sich im Text um eine plötzliche Veränderung der Vorstellung, ein plötzliches Eintreten von etwas Neuem handelt:

Hugo Wolf, Italien. Liederbuch No. 27. „Schon streck' ich aus im Bett die müden Glieder.“

Da tritt dein Bild-nis vor mich hin, du Trau-te.

Gleich spring'ich auf, fahr' in die

Schu-he wie-der und wand-re

Aufgaben: Verwendung der enharmonischen Verwechslung, der gemeinschaftlichen Töne, der Trugschlüsse beim Modulieren.

Jede Modulation kann auch auf Umwegen gemacht werden. Von *C* nach *As* z. B. kann man außer auf direktem Wege auch über beliebige andere Tonarten hinweg gelangen, etwa über *b* moll oder *Des* dur:



Das scheinbar Unmögliche ist möglich, wie z. B. von *C* dur über *A* nach *As*:



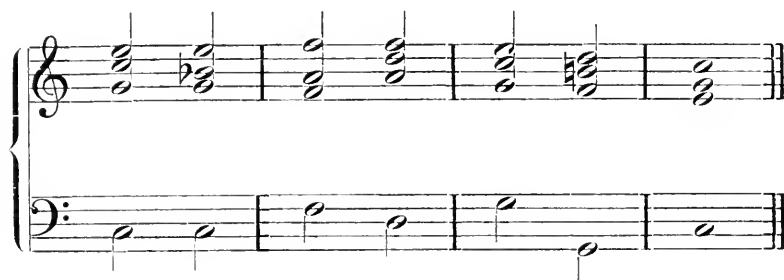
Die Fülle der Möglichkeiten ist wiederum unbegrenzt. Nur die Vorschrift können wir dem Schüler mitgeben, daß er in den Tonarten, die er streift, nicht kadenzieren darf.

Wir haben also auf dem Weg zu einer bestimmten Tonart die Farbe einer fremden Tonalität eingemischt. Das führt uns zu dem Kapitel „Großtonart“.

Es lassen sich nämlich vorübergehend in eine Tonart andere Tonarten einmischen, ohne daß das Gefühl der Modulation entsteht. Die neue Tonart schimmert nur herein. „Sie lebt, bewegt sich und ist“ in der Grundtonart. D. h. es ist wichtig, daß in der herangezogenen Tonart das stark betonte Zusammentreffen von IV, V und I fehlt; damit wäre ja die Grundtonart aufgehoben, eine neue begründet. Die Dominante mag

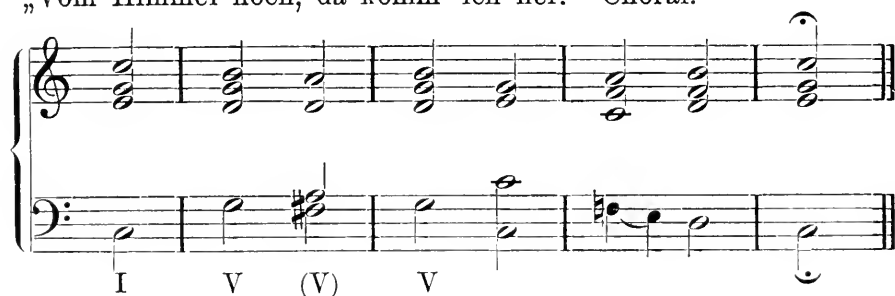
anklingen, selbst Tonika und Dominante zusammen, oder aber auch die Unterdominante, die dann also gleich einer Wandlung unterliegt, kurzum Bestandteile einer neuen Tonart können in einer solchen Großmodulation auftreten, solange sie eben nur Bestandteile bleiben, sich nicht zu einer neuen Tonart zusammenschließen.

Ohne weiteres läßt sich so die Tonika zum Dominantseptakkord stempeln, und somit der Unterdominante ihre Dominante begeben:

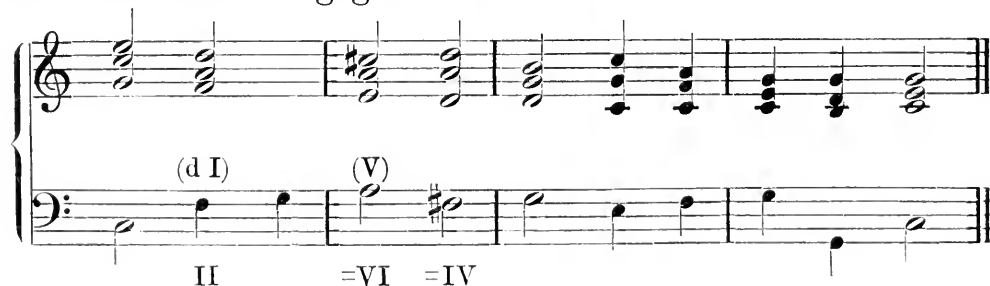


Der V kann man ihre Dominante begeben und sie dadurch betonen (sofern diese nach dem Charakter des Stücks nicht als sogenannte Wechseldominante aufzufassen ist; vgl. S. 70)

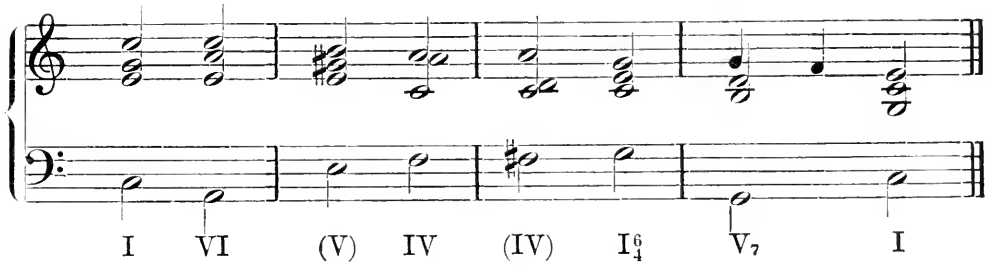
„Vom Himmel hoch, da komm' ich her.“ Choral.



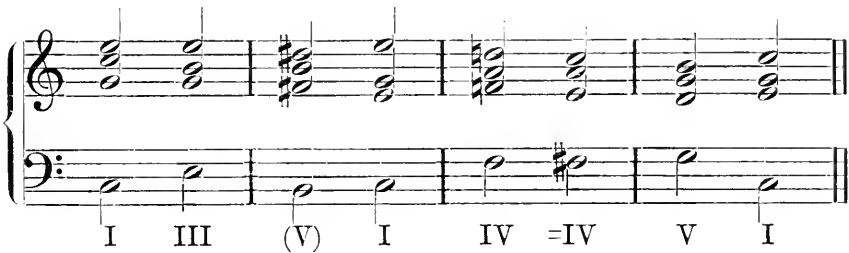
oder der zweiten Stufe (der beliebten Variante von IV) kann ihre Dominante beigegeben werden:



Ähnlich der sechsten Stufe:



Nicht ganz so leicht fügt sich die Dominante der dritten Stufe ein, weil die dritte Stufe nicht so entschieden als Funktions-trägerin der Haupttonart auftritt:



Diese eingeschobenen Dominanten werden durch Klammern als solche gekennzeichnet. Es lassen sich so ohne große Schwierigkeit von Cdur Ausweichungen nach allen Tonarten machen. Nicht nur fügt sich jeder Stufe der Tonart ihre Dominante ein, sondern überhaupt jede Tonart, jeder beliebige Akkord kann hineinleuchten:

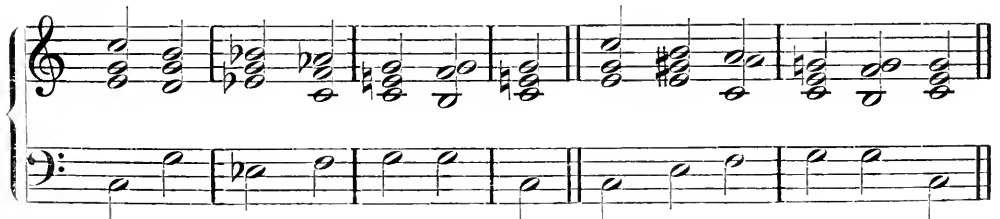
Des

D



Es

E



F *Fis*

The first system of music shows a transition from F major to F# major (Fis). The treble staff contains chords, and the bass staff contains a melodic line. The key signature changes from one flat to one sharp.

G *A*

The second system of music shows a transition from G major to A major. The treble staff contains chords, and the bass staff contains a melodic line. The key signature changes from one sharp to two sharps.

As *B*

The third system of music shows a transition from A major to B major. The treble staff contains chords, and the bass staff contains a melodic line. The key signature changes from two sharps to three sharps.

H

The fourth system of music shows a transition from B major to C major (H). The treble staff contains chords, and the bass staff contains a melodic line. The key signature changes from three sharps to no sharps or flats.

Eine ganze Periode kann so in die Großtonart eingefügt werden. An der folgenden Stelle seiner ersten Symphonie z. B. tut Beethoven dies:

Beethoven, 1. Symphonie. 1. Satz.
Holzbläser.

Streicher.

This system contains the first three measures of the music. The woodwind part (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The string part (bottom two staves) begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The key signature has one sharp (F#).

This system contains measures 4 through 6. The woodwind part continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The string part continues with a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The key signature has one sharp (F#).

(Fagott)

This system contains measures 7 through 9. The woodwind part continues with a half note F#5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The string part continues with a half note F#3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The key signature has one sharp (F#).



usw.

In das *G* dur klingt hier (Takt 12—16) *C* dur und *a* moll hinein.

Ja sogar ganze, weite Flächen in einer andern Tonart fügen sich so in die Großtonart ein, ohne das Vorherrschen dieser wesentlich zu stören. Mozart vollbringt in Figaros Hochzeit das Wunderbare, in einem *Es* dur-Satz 38 Takte lang *B* dur zu schreiben, in diesem *B* dur mehrere Male zu kadenzieren, ohne daß dies ausgesprochene *B* dur das vorherrschende *Es* dur ganz zu verdrängen imstande ist. Die Stelle findet sich zu Anfang des ersten Finale, No. 15, Takt 14—52 (Kla-

vierauszug Ed. Peters, S. 76—78). Dies Verfahren ist hier der dramatischen Situation außerordentlich fein angepaßt. Der Graf tritt zornig ins Zimmer der Gräfin, er will den Pagen aus seinem Versteck treiben. Seinem *Es* dur, das den Grundton der Szene angibt, stellt die Gräfin ihr *B* dur entgegen, aber dies *B* dur taugt nichts Rechtes, wie die Ausreden der Gräfin; heimlich beherrscht *Es* dur, in dem der Graf seine Anklage vorbringt, die Situation. Der Graf braucht sich nur abzuwenden, mit einem einzigen Gedanken, einer einzigen impulsiven Gebärde — das *B* dur hat seine Kraft ganz verloren. Mozart nimmt sich nicht einmal die Mühe, nun in dem wieder eintretenden *Es* dur regelrecht zu kadenzieren (Takt 53, 54).

Bei den Beispielen oben (S. 23, 24), Verbindung eines Durdreiklangs mit den verschiedenen Dominantseptakkorden, ist nicht jede Umkehrung der Septimenakkorde anwendbar, da sonst leicht Querstände zutage treten. Ein

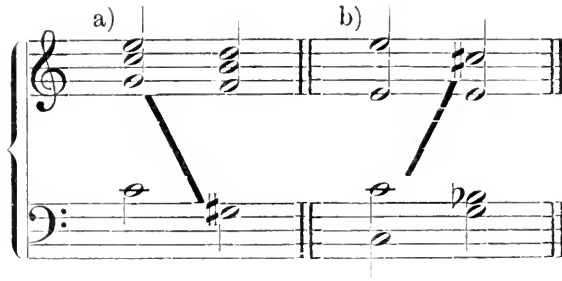
Querstand

entsteht, wenn bei der Verbindung zweier Akkorde ein Ton des einen Akkordes im nächsten in einer anderen Stimme erhöht oder erniedrigt erscheint.

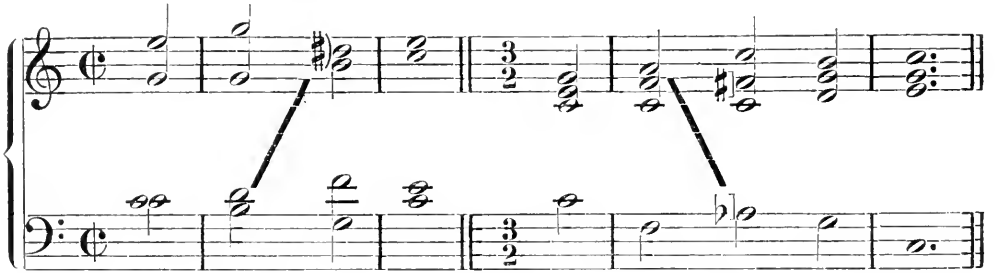
a) b) c)

besser besser besser.

Nicht alle Querstände klingen schlecht. Zu den wohlklingenden zählen besonders diejenigen, welche bei der Verbindung eines Dreiklangs mit einem verminderten Septimenakkord entstehen:



Ebenso sind auch die meisten durch Alterierungen hervorgerufenen Querstände gestattet und allgemein gebräuchlich:



Querstände, die durch konsequente Stimmenführung entstehen, sind meistens berechtigt. Beispiele dieser Art findet man in großer Fülle bei Bach. Die nähere Betrachtung dieser Fälle geht die Lehre vom Kontrapunkt an. Immerhin sei ein Beispiel angeführt.

Bach, Johannespassion, Arie: „Ach mein Sinn“.



Ein berühmtes Beispiel bietet Mozart im Beginn seines Streichquartetts *C*dur:

Mozart, Quartett No. 6 (Ed. Peters).

Allegro.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of two staves. The first staff of each system is in treble clef, and the second is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of each system contains a whole rest for the upper staff and a half note for the lower staff. The second measure introduces a melody in the upper staff while the lower staff continues with a half note. The third measure continues the melody in the upper staff. The fourth measure concludes with a full chord in both staves. Dynamics include *p*, *p*, *p*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Ein Modulationsverfahren zwar primitiven Aussehens, nichtsdestoweniger aber von oft frappierender Wirkung besteht in der Anwendung des Unisono oder von Oktavengängen. Dadurch wird die akkordische Bedeutung der einzelnen Töne verdunkelt, und die Möglichkeit gegeben, jederzeit eine überraschende Umdeutung durch den plötzlichen Eintritt eines vollen Akkordes zu ermöglichen. Beethoven beginnt z. B. die 3. Leonoren-Ouvertüre folgendermaßen mit einem Übergang aus *C*dur nach *h* moll. Der Eintritt des Dominantakkordes *fis, ais, cis* von *h* ist überraschend, weil die vorhergehenden Oktavengänge keine sichere Deutung auf die Tonart zuließen:

Beethoven, 3. Leonoren-Ouverture.



Irgend eine andere Weiterführung dieses Ganges würde jedoch ebenso überraschend wirken. So könnte nach diesem Rezept etwa ein Übergang von *C* nach *Ges* dur folgendermaßen bewirkt werden:



Ganz ähnlich geht Wagner im Rheingold (4. Szene) von *es* moll nach *Fes* dur. Wotans Speermotiv gibt übrigens im Ring des Nibelungen öfters Anlaß zu derartigen Fortschreitungen, die schließlich als eine Variante des Trugschlusses aufzufassen sind:



2. Szene.

Wotan.

Da einst die

Bau - er der Burg zum Dank Frei - a be - dan-gen.

Auf diesem Punkte angelangt, sollte der Lernende imstande sein, die

Harmonische Analyse

der Meisterwerke ohne große Schwierigkeiten vorzunehmen. Es gibt kein besseres Mittel, sich Gewandtheit im Gebrauch der harmonischen Mittel anzueignen, als bis in die Einzelheiten den Gang einer harmonisch interessanten Komposition sich klar zu machen. Durchgangsnoten und durchgehende Akkorde, Zufallsharmonien werden als solche bezeichnet und bedürfen nicht erst einer verwickelten Ausdeutung. Das Bestreben des Lernenden sei darauf gerichtet, alle schwierigen Akkordverbindungen auf das einfachste zurückzuführen. Als Beispiel sei hier der erste Teil eines Liedes von H. van Eyken harmonisch analysiert:

Heinrich van Eyken, Op. 23, No. 2.¹⁾Mäßig bewegt. *Moderato*.

Singstimme. 

Wash' dich, mein Durchgang

Pianoforte. *mf* *p*

e: I



Schwesterlein, wasch' dich!

alteriert IV (*ais c e g*) I

pp 

Zu Ro - bins Hoch - zeit gehn wir heut:

pp

V durchg. Akk. I durchg. I

¹⁾ Mit Genehmigung des Verlags „Dreililien“, Berlin.

p

er hat die stol - ze Ruth ge-freit. _____

durchgehende Noten gegen Halteton.

p

V durchg. V

Wir kom-men un - ge - be - ten;

Trugschluß alterierte IV

f

Verbindung durch *gis* IV *gis* I₆
liegenbleibende Töne

p

wir schmau-sen nicht, wir

p non legato

gis V

gis I V

tan - zen nicht, und nicht mit la - chen - dem Ge-

I durchg. e: I durchg. durchg.

e: V₇

Übergang mittels
gemeinsamer Töne.

sicht komm ich vor ihn zu

durchg. IV I

IV alteriert
ais c e g
= a c e g

(Dominante
von h eingeschoben)

tre - - ten.

h I } e
= e V

I

= IV alteriert.

dim.

I

V

p

Strahl' dich, mein Schwe - ster - lein,

p

I — V I I

strahl' dich!

IV (alteriert) I

pp

Wir woll'n ihm sin - gen ein Rät - sel - lied,

pp

V durchg. Noten. I

p

wir woll'n ihm klin-gen ein bö - ses Lied; ———

p

V I

f

— die Oh - ren sol - len ihm gel - len.

Trugschluß

f

Verbdg. durch
liegenbleibende
Töne.

IV (alteriert)
h IV
eis g h d
= e g h d

h I 6₄

p

Ich will ihr schen - ken ei - nen

p

h *V* *I* *non legato* *V*

Kranz von Nes - seln und von Dor - nen ganz: ———

I durchg. (*g* *V*₇) *g* *I* durchg. *g* *IV* *I*

— da - mit fährt sie zur Höl - - len.

f

g *IV* *cis es g b* (*alteriert*) = *c es g b* *d* *I* *g* *I* *=g* *V*

ein- geschobene Dominante von *d*.

III.

Die Harmonisierung gegebener Melodien.

Die bisher erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten sollen nunmehr zur Harmonisierung gegebener Melodien dienen. Dazu muß aber noch eine umfassendere Kenntnis der Akkordverbindungen kommen, als sie der Lernende bisher erworben hat. Eine genaue Kenntnis der Dreiklangsverbindungen in ihrer Wirkung ist die Grundlage aller Fertigkeit in der Harmonik. Es sei dem Schüler also empfohlen, sich die Wirkung aller Dreiklangsverbindungen klarzumachen, indem er einen jeden der sieben Dreiklänge mit allen anderen verbindet. Aus allen diesen Möglichkeiten muß er dann Auslese halten, diejenigen Verbindungen finden, die am befriedigendsten sind, die darum am häufigsten anzuwenden sind, diejenigen, welche weniger ansprechend, darum seltener sind. An und für sich ist keine einzige Dreiklangsverbindung durchaus zu verwerfen, eine jede kann an der richtigen Stelle wirksam sein, nur sind manche den anderen gemeinhin vorzuziehen. Es folge hier die Tabelle von sämtlichen Dreiklängen der Tonart *C*dur:

1. I II I III I IV I V I VI I VII

6

2. II I II III II IV II V II VI II VII



3. III I III II III IV III V III VI III VII



4. IV I IV II IV III IV V IV VI IV VII



5. V I V II V III V IV V VI V VII



6. VI I VI II VI III VI IV VI V VI VII



7. VII I VII II VII III VII IV VII V VII VI

Daraus ergibt sich: Die Verbindungen von der dritten Stufe aus sind am ungefügigsten, die siebente Stufe ist nur als Sextakkord brauchbar. Die wohlklingendsten, häufigsten Verbindungen sind:

I—IV, I—V, I—VI.
 II—V, II—VI.
 III—VI.
 IV—I, IV—V, IV—VI.
 V—I, V—VI, V—VII.
 VI—II, VI—III.
 VII—I, VII—VI.

Als Grundgesetz für jegliche Aneinanderreihung von Akkorden gilt überhaupt, daß Akkorde, die zu derselben Tonart gehören, sich am glattesten verbinden. Aber auch unter diesen gibt es Unterschiede im Grade, wie die obenstehende Tabelle erweist, und auch unter den ausgewählten, wohlklingendsten Akkorden sind einige den anderen vorzuziehen, je nach der gestellten Aufgabe. Die Behandlung des kirchlichen Chorals und des Volksliedes z. B. bedingen schon wesentlich verschiedene Akkordverbindungen. Was im einen passend erscheint, mag im anderen fremdartig wirken.

Die Akkordverbindungen I—IV, IV—V, V—I sind uns von der Kadenz her wohl bekannt. Es erhebt sich nun die Frage: sind andere Verbindungen dieser drei Akkorde untereinander brauchbar und wirksam?

Die Verbindung I—V erscheint häufig als sogenannter Halbschluß, entweder wenn die Tonart begründet ist, um Bewegung in die Fläche zu bringen, oder am Beginn eines Stückes als unverbindliches Präludieren.

Weniger beliebt ist in der Technik der klassischen Meister der Schritt IV—I, der in der Kirchenmusik alltäglich ist. Die klassische Technik empfindet die Subdominante als ein Schwergewicht, das wieder behoben werden muß, soll die Bewegung,

der glatte Fluß nicht gestört werden. Also führt sie gemein-
hin IV nach V weiter, sei es sogleich, sei es nach Unter-
brechungen. Findet sich hier die Folge IV—I, so ist IV
meistens eine Zufallsharmonie, nicht so sehr Grundharmonie.

Auch die Fortschreitung V—IV ist der klassischen Tech-
nik nicht geläufig. Die Schritte IV—I und V—IV sind so-
zusagen passive Schritte. Sie betonen nicht so sehr das
Fortschreiten, die Vorwärtsbewegung, die in der Verbindung
IV, V, I so schlagend zum Ausdruck kommt, als vielmehr et-
was in sich Ruhendes, der Fortschreitung fast Entgegeenge-
setztes. Sie wirken leicht feierlich, kirchlich. Der alten
Kirchenmusik, Chormusik sind sie wohl vertraut. Ein
Beispiel aus Haydns „Symphonie militaire“ (englische Sinfonie
No. 11, Breitkopf & Härtel) zeigt anschaulich, in welchem
Sinne die klassischen Meister sich bisweilen der Verbindung
V—IV bedienen:

The musical score is for piano, in G major (one sharp). It consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass). The first system shows a melodic line in the treble staff starting with a piano (*p*) dynamic, moving from G4 to F#4, E4, D4, and then a half note G3. The bass staff provides harmonic support with chords. The second system continues the melodic line, which moves from G3 to F#3, E3, D3, and then a half note G2. The bass staff continues with harmonic support. The score is marked with *p* and *pp* dynamics. At the bottom of the second system, the Roman numerals V and IV are written below the bass staff, indicating the harmonic progression from the fifth degree to the fourth degree of the scale.

Die Tonart ist *D* dur; mit der *V* tut Haydn die eine Periode ab, mit der *IV* setzt er wieder frisch ein. Man kann bei dieser Verwendung von *V—IV* eher von trennender als verbindender Wirkung sprechen.

Die Verbindungen *I—IV*, *IV—V*, *V—I*, *IV—I*, *V—IV* werden im wesentlichen schon genügen zur Harmonisierung einfacher Melodien, zu der wir uns nun wenden. Fügen wir im geeigneten Falle noch die Akkorde *II*, *III*, *VI* und *VII* hinzu, deren Beziehungen zu den Hauptakkorden wir schon kennen gelernt haben (s. S. 150 f.), so erhöht sich die Mannigfaltigkeit der Harmonie noch. Wichtig ist die richtige Verwendung der Umkehrungen, durch die erst Geschmeidigkeit und Fluß in das Gefüge der Akkorde hineinkommt.

Aufgabe. Akkordreihen in derselben Tonart zu spielen und zu schreiben, mit Verwendung von *IV*, *V*, *I*, gelegentlich der anderen Stufen, in Grundlage oder Umkehrung.

Beispiel.



I. Melodien, bei denen Ton für Ton eine Harmonie erhält. (Choral.)

Ihrer Einfachheit und ihres künstlerischen Ausdrucks-wertes halber sind die Choräle ein unersetzliches Übungsmaterial für den angehenden Tonsetzer. Sie sind eine unentbehrliche Schule für Stimmenführung. Ihre Faktur nachzuerleben bedeutet gleichzeitig eine Beherrschung des vierstimmigen Satzes, führt zur Meisterschaft des Satzes überhaupt, da der vierstimmige Satz alles Wesentliche der Satztechnik in sich begreift.

Das harmonische Material ergibt sich aus der folgenden Betrachtung: Jeder Ton kann als Akkordton hauptsächlich zwei Harmonien angehören, nämlich zwei Hauptdreiklängen, entweder *I* und *V* oder *I* und *IV* (aber natürlich auch

Nebendreiklängen, die sich ja wie früher ausgeführt auf einen der Hauptdreiklänge immer zurückführen lassen). In *C*dur z. B. kann der Ton

c angehören: I, IV (auch VI).

d: V, IV (in der Form von II⁶), (auch VII).

e: I, (VI), (III) und IV (in Form von IV₇).

f: IV und V (in Form von V⁷, V₃⁶ usw.).

g: I (III) und V.

a: IV (VI), (II) und V (in der Form von VII⁷).

h: V (VII) und I (als III. Stufe, s. S. 53).

Ein Choral zerfällt in mehrere Abschnitte, die durch Kadenzen von einander getrennt sind.

Werden die beiden letzten Töne eines solchen Abschnittes mit V—I harmonisiert, so spricht man von einem authentischen Ganzschluß.

Den Schluß IV—I nennt man einen Plagalschluß (Kirchenschluß).

Alles, was nach V geht, nennt man Halbschluß (IV—V, I—V).

IV—V in Moll ist der sogenannte phrygische Schluß.

Wendet sich V nicht nach I, so spricht man von einem Trugschluß (vgl. S. 126 ff.).

Als erstes Beispiel diene die folgende Chormelodie:



{ Un-tern Ausgang segne Gott, un-tern Eingang gleicher-ma-ßen; }
{ seg-ne un-ser täg-lich Brot, seg-ne un-ser Tun und Las-sen; }



seg-ne uns mit sel-gem Sterben und mach uns zu Him-mels-er-ben.

Es empfiehlt sich, auch den Text mit auszuschreiben; er kann für die Harmonisierung Anhaltspunkte bieten.

Wir harmonisieren immer zunächst die Schlüsse.

In dem Schluss  kann *a* V angehören, oder

auch IV angehören (etwa als II⁶). Aber wir kennen nur Schlüsse auf V oder auf I oder auf Vertretungen von I.

Unser Schluß ist also jedenfalls ein Halbschluß:




g kann I sein:



g kann auch IV sein, am besten als sogen. alterierter Sextakkord der IV. Stufe (einfach alteriert oder doppelt alteriert als sogenannter übermäßiger Sextakkord).



(Die Quinten sind erlaubt; Bach selbst schreibt dergleichen.)

Im nächsten Schluß  kann *g* I sein, denn I kann V voraufgehen.

a kann mit V harmonisiert werden:



Hier liegt ein authentischer Ganzschluß vor, und zwar ein vollkommener, weil auf dem Tonikaton selbst geschlossen wird, nicht etwa auf *h* oder *d*.

In einem Falle wie diesem, wo dem Tonikaton der Ton der II. Stufe vorausgeht, harmonisiert man diesen Ton in den Chorälen gerne mit IV und V:



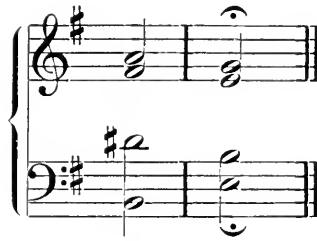
oder mit Vorhalt vor der Terz:



Wir wollen aber bei den Schlüssen den Kreis weiter ziehen und uns nicht bloß fragen, was der letzte Ton des Schlusses in der vorgeschriebenen Tonart sein kann, sondern, was er überhaupt sein kann. Mit anderen Worten: Wir beziehen auch fremde Tonalitäten ein.

Zu diesem Zwecke sei daran erinnert, daß jeder Ton Grundton, Terz oder Quinte eines Dreiklangs sein kann.

g kann Grundton des Dreiklangs *G* dur sein. *g* kann Terz des *e* moll-Dreiklangs sein. Da *e* moll in naher Beziehung zu *G* dur steht, so können wir es mit *e* moll versuchen. *g* wird dann als I von *e* moll harmonisiert, das vorausgehende *a* mit V. *a—g* kann also auch als Ganzschluß in *e* moll behandelt werden:



a könnte auch IV in *e* moll sein:



In dem Schlusse  ist die Schlußnote *d* nur ein Nachhall.

Der Schluß fällt ja gewöhnlich auf die gute Taktzeit.

fis kann Terz im Dreiklang *D* dur sein. *a* könnte wohl IV sein, aber unser natürliches Empfinden sagt uns, daß wir es mit der Tonart *D* dur zu tun haben, in der *a* V ist:



(Terzenschritte werden übrigens meistens als D-T harmonisiert.) Nachdem wir die Schlüsse vorläufig festgesetzt haben, wenden wir uns zur Bearbeitung der Melodie selbst.

Bei der Harmonisierung des Abschnittes



denken wir zunächst an reines *G* dur. *g* und *h* im 1. Takte behandelt man am einfachsten als I, *a* und *d* als V, *h* des nächsten Taktes wieder als I:



Zur Belebung kann man außer der T und D noch die VI. Stufe heranziehen:



Damit haben wir uns allerdings dem Kirchenstil stark angepaßt.

Besser als mit der VI gelänge es uns vielleicht mit der Subdominante, etwa auf *a* im ersten Takt.

a kann jedenfalls IV sein (II^6 , II^7 , II^6_5 , II^4_3 , II^6 , II selbst) wir wählen II^6 :



Nun erst haben wir die milde Gebetsstimmung ausgelöst, wie sie der Text verlangt. Die erste Fassung ist für uns ab-

getan. Hier sanft geschwungene und doch kräftig volle Linien, dort ein Hin- und Herspringen der Stimmen, ein schwerfälliges Hinsetzen von Harmonie für Harmonie.

Könnten wir fremde Tonalitäten benutzen?

Wir könnten die drei ersten Töne als *e* moll harmonisieren:



Wir wissen ja, wie innig *G* dur in *e* moll herübergreift.

Trotzdem bleibt auch an dieser Wendung etwas Starres haften, durch die breite Behäbigkeit der IV, *a*, *c*, *e* im ersten Takt, der das rechte Gegengewicht durch eine energische Dominante in *G* fehlt.

Man könnte es auch mit *D* dur versuchen, oder richtiger mit einer Betonung der Dominante *d*, *fis*, *a*:



Doch bleibt jene frühere Wendung (S. 158) die vollkommenste Auslösung der Stimmung.

Der zweite Abschnitt des Chorales würde am einfachsten harmonisiert wie folgt:



III vermittelt zwischen I und IV.

Statt I könnten wir auch VI setzen:

un - sern Ein - gang glei - cher - ma - ßen.

I III IV VI V I IV V I

Wir könnten mit VI beginnen:

Oder wir könnten den Schluß in *e* moll machen.

Von den vier elementaren Modulationen (vgl. S. 110 ff.) ist allerdings die Modulation nach *e* moll diejenige, die am weitesten abliegt, sich weniger willig anbietet als die anderen.

Wenn wir also im Abschnitt II *e* moll einmischen, müssen wir den ersten Abschnitt I ganz einfach, ohne Modulation halten, um uns nicht des Fehlers der Überladung schuldig zu machen:

Eine gute Stimmführung ergibt die Anwendung der sog. Durvierten:



An Kunstwert steht diese Fassung am höchsten. Wiederum sind die Stimmen sanft-kraftvoll geführt: Das *e* moll vervollständigt die Zustandsschilderung. Die Gemeinde schickt ein mild-frommes Gebet zum Himmel. Aber aus den Stimmen klingt auch die Klage über die harte Pein der Welt (der sie durch ein „selges Sterben“ dereinst entrissen werden möchte). Die Peripetie nach dem *e* moll-Schluß erfolgt im ersten Beispiel dadurch, daß die Dominante von *G* dur übermalt wird zur Dominante von *e* moll. Rückblickend können wir feststellen, daß schon mit dem Sextakkord *a* moll sich *G* dur mit *a* moll-Farbe überzieht. Sehr groß ist der von rückwärts her einstrahlende Zwang gerade nicht. Die Modulation ist farblos, ohne Charakter.

Ungleich dichter ist das Ineinander von *G* dur und *e* moll im zweiten Beispiel. Die verschlungenen Schlußakkorde scheinen vereint die Seele des Gebildes zu sein.

Wir könnten den zweiten Abschnitt des Chorales auch mit *D* dur beginnen und im zweiten Takt kurz *a* moll anklingen lassen:



a moll ist II. Stufe in *G* dur, d. h. eine sehr verbreiterte Subdominante. Damit ist ein glückliches Gegengewicht geschaffen gegen die Betonung der Dominante im ersten Takt.

Die beiden Abschnitte des nun folgenden zweiten Teils zusammen bilden wiederum eine große *G* dur-Fläche.

Um mit der zweiten *G* dur-Fläche frisch einzusetzen, beginnen wir mit dem 1. Abschnitt in *D* dur. Sein Schluß wurde von uns von vornherein natürlicherweise als *D* dur-Schluß aufgefaßt.

Wenn wir auch in *G* dur begännen, wir könnten uns dem Zug nach *D* dur doch nicht entziehen und würden uns schon mit der 3. Note des 1. Taktes nach *D* dur wenden:



Nun könnte das *D* dur allerdings mit einem vorausgehenden *e* moll-Schluß nur schwer in Einklang gebracht werden. Wir müssen also unsere Fassung des zweiten Abschnitts (S. 161 oben) mit dem *e* moll-Schluß um des Ganzen willen opfern.

Etwas Neues soll (vgl. den Text) mit der zweiten Fläche einsetzen. Wir beginnen also mit *D* dur, und zwar mit dem verheißungsvoll schwebenden Sextakkord *D* dur, der in die II. Stufe von *D* dur einlaufen soll: *e* moll.

e des 1. Taktes fassen wir als sog. Durvierte von *e* moll auf (*cis, e, g* = *a, cis, e, g*) *fis* harmonisieren wir mit dem sog. Septakkord der VII. Stufe:



Das *D* dur hat tief Wurzel gefaßt. Mit einer entschiedenen Wendung steuern wir das Schiffelein zurück nach unserer Haupttonart, indem wir den letzten Abschnitt unvermittelt mit Dreiklang *C* dur beginnen und im folgenden nichts tun, als die Subdominante sich verbreitern, an Eindruckskraft gewinnen lassen (IV, II, II⁷):

und mach uns zu Him-mels-er - ben.

II II⁷ (moll)

Dem entspricht der seelische Gehalt: die Bitten der Gemeinde werden leidenschaftlich, die innere Erregung zittert durch. Nun aber — mit dem Eintritt des *C*dur-Akkords im drittletzten Takte — überkommt es uns, als ob die Gläubigen in die Knieen sanken, ein inbrünstiges Gebet emporschiedten zu dem, der alles hört, in Demut flehend, wissend, daß sie ohne den Allmächtigen nichts vermögen.

Die endgültige Fassung des ganzen Chorals würde also lauten:

Un - sern Aus - gang seg - ne Gott, un - sern Ein - gang
Seg - ne un - ser täg - lich Brot, seg - ne un - ser

glei - cher - ma - ßen, } seg - ne uns mit sel' - gem
Tun und Las - sen,

Ster - ben und mach uns zu Him - mels - er - ben.

In dem nächsten der am Schlusse dieses Kapitels abgedruckten Choräle „Gott des Himmels und der Erden“ ist der erste Schluß ein sehr vieldeutiger:

Gott des Him - mels und der Er - den

d kann zu *G* dur I gehören, das vorausgehende *e* zu IV.
e könnte aber auch V sein (sog. Septakkord der VII. Stufe):

oder *d* könnte V sein, *e* IV:

Der *D* dur-Dreiklang könnte aber auch Tonika in *D* dur sein, *e* V in *D* dur:



Endlich könnte *d* Terz sein im Dreiklang *h* moll und *e* der V in *h* moll angehören:



Der dritte Schluß:  könnte sein:

I—V in *G* dur:



IV (alterierte IV)—V:



Wenn Dreiklang *D* dur als Tonika aufgefaßt wird:

IV—I (— eine theoretische Abstraktion. Ein flüchtiger Blick auf den Choral belehrt uns, daß der Schluß einem Zusammenhang angehört, der diese Harmonisierung ausschließt).

V (sog. VII⁷)— I:



Auch *D* dur IV—V wäre möglich:



Im nächsten Choral könnte der erste Schluß behandelt werden:

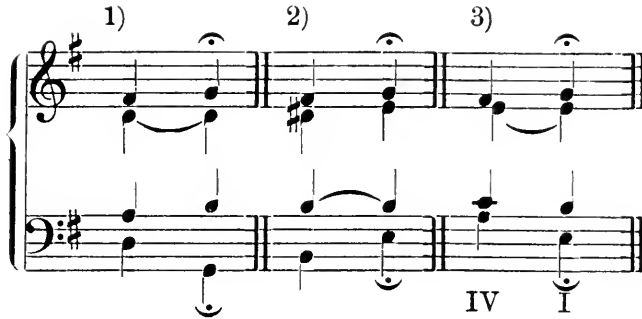


1. als V—I in *G* dur.
2. als IV—V in *c* moll:



Ziemlich vieldeutig ist der dritte Schluß in diesem Choral:





Der Schüler möge nun diese Choräle aussetzen, zunächst ganz einfach, später farbenreicher (in dem Sinne, in dem die beiden letzten Abschnitte des hier ausgesetzten Chorales bearbeitet wurden).

Es soll auch noch ein Mollbeispiel in J. Bachs Baßbezeichnung betrachtet werden:



{ So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den, }
{ für mich, der ich ein Sün - der bin, der dich be - trübt in Freuden. }



{ Wohl - an! fahr fort, du ed - ler Hort, mein' Au - gen sol - len flie - ßen, }
{ ein Trä - nen - see, mit Ach und Weh, dein Lei - den zu be - gie - ßen. }

Wir können die drei ersten Noten als Tonika auffassen, von den beiden folgenden das erste *c* als IV (in Form von II⁷), das zweite als V (in Form von V⁶₃):



Der Schluß ließe sich noch mit *B* dur harmonisieren. Wir haben dies jedoch vermieden, um dem Aufschwung des fol-

genden Abschnittes nicht vorzugreifen, in dem das helle Licht (*B*dur) durch die Wolken bricht.

Doch könnte man vor dem Schlusse in eine fremde Tonalität ausweichen, nach *C*dur oder *c*moll:



Dadurch entsteht ein interessanter chromatischer Baß. Einmal angeregt, versuchen wir, den Baß chromatisch fortzuführen:



Der folgende Abschnitt wendet sich nach *B*dur:



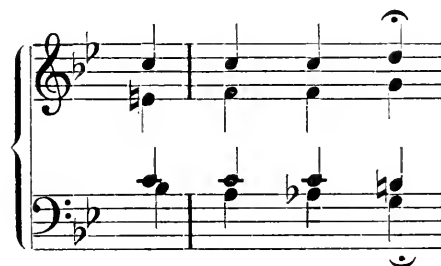
Der Abschnitt bis zur nächsten Fermate sei zunächst wiederum ganz einfach harmonisiert:



Er wird um eine Stufe höher wiederholt:



Bach aber harmonisiert das erste *c* als V^2 in *F* dur, nimmt hierauf I^6 von *F* dur, macht es dunkel, so daß es zur Subdominante von *c* moll umgedeutet werden kann:



(Wer ängstlich ist, kann die Parallelquinten in den Oberstimmen durch Stimmkreuzung vermeiden. Bach schreibt sie wenn sie wie hier wohlmotiviert sind.)

Dadurch hat Bach wieder seinen chromatischen Baß von Abschnitt I erhalten.

Wenn er aber das Ganze um eine Stufe höher wiederholt, deutet er das verdunkelte I^6 von *G* dur nicht zur Subdominante von *d* moll um, sondern bleibt in der Tonalität. Trotzdem bekommt er den gleichen chromatischen Baß:



Der letzte Abschnitt steht endgültig in der Anfangstonalität:



Wer bezüglich der Quintenfolge, der Septimenfolge, und des Querstandes bei * ängstlich ist, möge bedenken, daß die Wechselnote *d* unwichtig ist, die Führung also eigentlich lautet:



d ist bloß ein Ansatz zu der Bewegung des Soprans, in der nun allerdings Ton für Ton Bedeutung gewinnt, so daß die Führung lautet:



in der darauffolgenden Verbindung:



Wer noch dazu durchfühlt, daß eine richtig fügende Kraft von einem weiten Gesichtspunkt aus das alles gebaut hat, dem wird der letzte Rest von Störendem benommen sein. Das Beispiel ist entnommen aus: Joh. Seb. Bachs vierstimmige Kirchengesänge, herausgegeben von Woldemar Bargiel, Heft VIII, No. 229.

Diese Woldemar Bargiel'sche Ausgabe und die am Ende dieses Kapitels angefügte Sammlung von Chorälen bieten nun dem Schüler den reichsten Übungsstoff.

II. Melodien, bei denen mehrere Töne auf eine Harmonie kommen. (Volkslied.)

Die Choräle haben einen ernsten, würdigen Charakter. Dem entspricht es, wenn Ton für Ton harmonisiert wird. Man charakterisiert durch die Wahl der Harmonie, z. B. Zerissenheit, Schmerz durch eine herbe, scharf dissonierende Harmonie.

Das gleiche Verfahren läßt sich auf das Volkslied nicht anwenden. Hier werden gemeinhin mehrere Töne zu einer Harmonie zusammengefasst, z. B.:



Die drei *h* sind I, die zwei folgenden Noten V, der ganze nächste Takt I, die erste Hälfte des nächsten Taktes V, die zweite I usw.

Beim Choral konnte der Schüler noch mit einer gewissen Sorglosigkeit verfahren, insofern er einen Ton nach dem anderen auf die Harmonik prüfen konnte, ohne sich sonderlich um das zu sorgen, was dahinter lag.

Was beim Choral noch angehen mochte, ist hier eine Unmöglichkeit. Hier muß ich mit einer freien und weiten Perspektive eintreten, viele Takte, ja die ganze Melodie mit einem Blick überschauen und in mich aufnehmen und durchfühlen, wie sich die Harmonie unter der Melodie formt, wie lange ich eine bestimmte Harmonie festhalten darf, mit welchem Tone sie einer neuen Platz machen muß.



Es wa - ren zwei Kö - nigs - kin - der, die hat - ten ein - an - der so



lieb, sie konn - ten zu - sam - men nicht kom - men, das

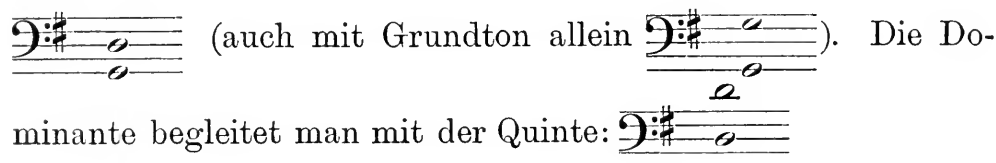


Was - ser war viel zu tief, das Was - ser war viel zu tief.

Ich unterlege nun die Harmonie, hauptsächlich zwischen I und V wechselnd. Nur etwas Subdominante wird eingemischt — alles so einfach, als ob das Lied mit der Laute begleitet würde.

Zwei Stimmen sollen immer möglichst in Sexten oder Terzen gehen (Sopran und Alt oder Sopran und Tenor usw., je nachdem wie es der Geschmack fordert).

Bewegen sich diese Sexten oder Terzen in der Tonikaharmonie, so begleitet man sie zumeist mit Grundton und Quinte:



Pedantisch auf Note für Note anwenden läßt sich diese Maxime freilich nicht, wenn sie auch der Grundgedanke für die Harmonisierung der Volkslieder bleibt.

Die einfache Harmonik erfordert ein Gegengewicht in der Melodik. Wir geben es, indem wir, im Gegensatz zum Choral, viel mit Vorhalten arbeiten.

Hier kann im Gegensatz zum Choral jeder Ton sofort drei

Harmonien, (I, IV, V) angehören, z. B. *c* als Vorhalt auch V, *d* als Vorhalt auch I, *e* auch V usw.

Im ersten Takt ist *h* Vorhalt vor *a*, im zweiten *a* vor *g* und ähnlich weiterhin in fast jedem Takte. Dadurch erhält die Harmonie bei allem primitiven Wesen doch einige reizvolle kleine Schärfen. Die erste Hälfte des ersten Taktes wird mit I harmonisiert.

Der Alt geht in Terzen mit dem Sopran; Tenor und Baß begleiten mit Grundton und Quinte:



Dann harmonisiere ich mit V. Dieses Mal geht der Tenor mit dem Sopran (in Sexten).

Ebenso im nächsten Takte (I):



Da sich hier zum Sopran Terzen nicht setzen ließen, ohne daß der Chorklang matt und leer würde, sind solche geschaffen durch den Baßgang *fis e d*, zu dem der Alt in Terzen geht.

c, h, d, h im Sopran läßt sich wieder bequem mit Terzen begleiten.

Auch in diesem Takt findet sich ein Vorhalt: *c* und *a* in Sopran und Alt vor *h* und *g*.

„Sie konnten zusammen nicht kommen.“

Sofort drängt sich auf, den Baß in Terzen mit dem Sopran gehen zu lassen, anstatt ihn wie bisher immer nur zur Begleitung zu verwenden. Das bringt frisches Blut herein, hebt wie neu an:



Aber es hält bei diesem Verfahren die Harmonik nicht Schritt, verblaßt vielmehr:



während doch Text und Führung der Melodie ein Vollerwerden verlangen.

Wir verstärken also den bisherigen Dichtigkeitsgrad unserer Harmonik, indem wir es aufgeben, die Melodie in Sexten oder Terzen zu begleiten, die Subdominante berühren, und zwar als charakterisierte Subdominante (II^7), über die noch dazu das *d* des Soprans als Vorhalt gesetzt ist:



Wir setzen unser Crescendo fort. Die Subdominante wird

nicht bloß gestreift, sondern in voller Breite betont, betont nicht allein durch den doppelten Vorhalt (*d* und *f* vor *c* und *e*):



So hat das Stück in diesen beiden Takten seine Mitte. Zur Verstärkung der Wirkung gesellt sich zu der volksliedmäßigen Behandlung der Harmonie die choralmäßige.

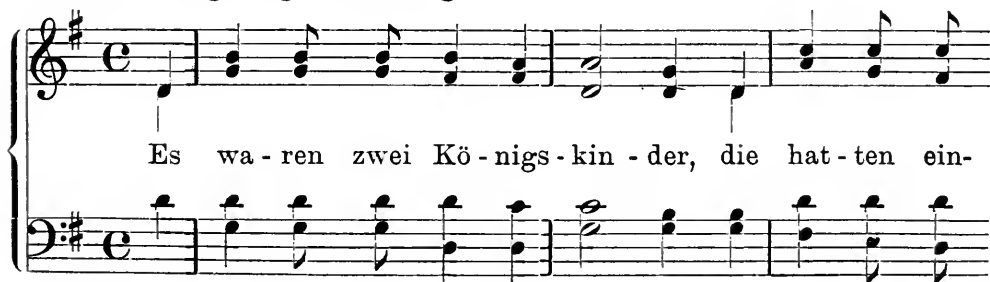
Das Crescendo klingt ab. Die Höhe versinkt zurück, woher sie gekommen war, worin sie enthalten war. Nur noch einige schmerzliche Akzente zum Beschluß. „Das Wasser war viel zu tief“ — sonst beherrscht die luftige, einfache Harmonie wiederum den Platz:



a im zweiten Takt habe ich um des Akzentes willen als Wechseldominante aufgefaßt. Im vorletzten Takte gehe ich noch über *gis* (im Tenor) und erziele so zusammen mit den Vorhalten in Alt und Sopran einen dreifachen Vorhalt.

Im übrigen entspricht die Faktur dieser Takte der Praxis, die wir dem Schüler empfohlen haben.

Die endgültige Fassung lautet also:



an-der so lieb, sie konn-ten zu-sam-men nicht kom-men, das

Was-ser war all - zu - tief, das Was-ser war all - zu - tief.

Immerhin war im ganzen die Harmonik noch verhältnismäßig dicht und insbesondere durch den öfteren Gebrauch der Subdominante dem Choral angenähert.

Ein populäreres Volkslied wird uns die eigentlich volksliedmäßige Faktur noch sinnfälliger dartun:

Wenn ich ein Vög - lein wär' und auch zwei Flü - gel hätt',
flög' ich zu dir; weil's a - ber nicht kann sein,
weil's a - ber nicht kann sein, bleib' ich all - hier.

Leicht ersichtlich ist, daß den ersten vier Takten zusammen die Tonikaharmonie zugrunde liegt, dem fünften Takte Tonika, Dominante, Tonika, jede Harmonie mit einem gewissen Nachdruck, dem sechsten Takt Dominante.

Die ersten zwei Takte lassen sich mit Sexten begleiten (im Tenor), Baß und Alt geben die Stütze *g—d*, nur zu Beginn des zweiten Taktes springt der Alt ab zu *g*:



Die folgenden beiden Takte lassen sich in Terzen begleiten.

Im Alt?



oder etwa?



Der ersten Fassung wohl vorzuziehen und, für sich allein betrachtet, ein durchaus sinnvoller Satz, im Zusammenhang mit dem Vorangehenden aber unbrauchbar. Nach der zwar gewiß nicht schwergewichtigen Harmonik der beiden ersten Takte wirkt dieser luftige Gitarrenklang doch zu leer.

Es bleibt nichts übrig, als den Baß in Terzen mitgehen zu lassen:



Die harmonische Stütze *g—d* geben dieses Mal Tenor und Alt. Der Alt verläßt einmal sein *g*, wie in den beiden ersten Takten sein *d*.

Dadurch, daß der Baß (nach dem Sopran die sinnfälligste Stimme) sich an der Melodie beteiligt, bilden die zweiten Takte eine Steigerung gegenüber den ersten zwei.

Behandle ich nun die beiden letzten Takte des ersten Abschnittes harmonisch, d. h. gebe ich jedem Ton der Melodie eine neue Harmonie, so habe ich eine ununterbrochene Steigerung vom Anfang bis zum Ende gewonnen:

oder:

(schönere Stimmführung)

II°6 IV V
IV alter.

Mit den gleichen Mitteln kann ich im zweiten Teile des Liedes eine fast wörtlich korrespondierende Klimax herstellen:

Noch volkstümlicher kann man die Harmonik halten, indem man die harmonische Behandlung der Melodie und den Gebrauch der Unterdominante noch weiter einschränkt, zugleich aber aus der so auf die denkbar größte Einfachheit zurückgeführten Faktur Partien heraushebt, die bloß zwei- oder dreistimmig gehalten sind, an solchen Stellen, wo die Einfachheit eine gewisse Höhe erreicht hat und länger unerträglich wäre. Als Beispiel diene das Volkslied: „Wär' ich doch, wär' ich doch aus dem Städtle hinaus“.



Sopran und Alt gehen immer in Terzen; Tenor und Baß geben dazu die bekannten Stützen. Dies ist durchweg festgehalten — nur im dritten Takte ist diese Faktur unterbrochen durch die Zwei- und Dreistimmigkeit.



Man muß als Mitte die Behandlungsart unserer gitarrenmäßigen Faktur betrachten.

In diese leitet die Zwei- oder Dreistimmigkeit immer wieder zurück.

Nun folgt wieder der erste Abschnitt, dessen Schluß wir jedoch dieses Mal harmonisch behandeln:



III. Harmonisierung im Sinne der klassischen Technik.

Hier werden die Klangwertungen differenzierter. Die fest zugreifende, Stein für Stein fügende Kraft des Chorals hat hier keinen Platz. Nicht als ob die Kraft geringer wäre! allein sie ist gewissermaßen schwebender geworden (selbst in den Riesenwerken Beethovens). Insbesondere die Subdominante hat man mit großer Vorsicht zu gebrauchen, stets eingedenk ihres schwergewichtigen Charakters. Jedenfalls wird ihre Fortführung nach V die Regel bilden müssen, der passive Schritt V—IV bleibt so gut wie ganz ausgeschlossen. Die ganze Art und Weise erschließt sich am besten, wenn es gelingt, ein Beispiel aus der Literatur erschöpfend auszudeuten.

Doch muß noch Vorarbeit getan werden. In dem von dort aus gewonnenen Sinn sind einige Beispiele zu behandeln (Ton für Ton zu harmonisieren), z. B. eine denkbar einfachste Melodie:



c könnte angehören I und IV.

Wir beginnen aber zunächst ein Stück immer auf I.

h kann nur V angehören.

c könnte I und IV sein, nach V aber nur I.

Das nächste *c* harmonisieren wir wiederum mit I; auf IV

mußte ja V folgen; die nächste Note aber ist *c*, das nicht zu V gehört. Das dritte *c* aber fassen wir als IV auf, weil V folgen kann. Würden wir nicht IV, sondern I nehmen, so fehlte die Tonartgründung. Statt dessen hätten wir drei unmögliche I:



Wir entwerfen also folgendes Schema:



Lautet ausgeführt:

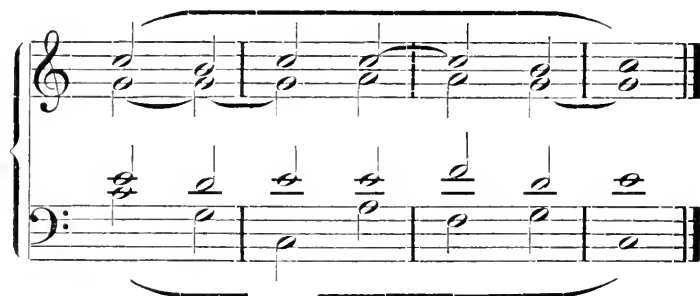


Um das Gebilde sinnvoller zu gestalten, unterscheiden wir zwei Phrasen, wie Rede und Gegenrede, unverbindlich hingeworfen die erstere, ebenso leicht zwar aufgenommen, aber leicht und ernst festlegend (IV!) die zweite.

Die geistige Überlegenheit der zweiten über die erste kann noch deutlicher gezeichnet werden durch Überspringen von der weiten in die enge Lage:



Anstatt Phrase neben Phrase zu stellen, könnten wir von der einen in die andere überleiten, indem wir uns der VI. Stufe als Vermittlung zur IV. hier bedienen:



Diese Art des Zusammenziehens in eins gibt aber noch ein etwas leeres, mattes Ganze.

Eine gedrängtere, volle Einheit schaffen wir, wenn wir im zweiten Takte das zweite *c* mit IV harmonisieren. V muß folgen. Das *c* des dritten Taktes kann aber auf dem Boden V stehen als sog. Quartsextakkord der I. Stufe:



Die Mitte kann noch eindringender hervorstechen: Die gleichen Akkordfolgen kann man noch wirksamer folgendermaßen gestalten:



$$\text{C: I} - \text{V}^6 - \text{I} - \text{IV} - \overbrace{\text{I}^6 \text{ V}} - \text{I}$$

Wie kann man die Harmonik in Bewegung setzen, daß sie dem melodischen Zug nachfließt, statt ihn niederzuziehen?
Die Meisterwerke geben die Antwort.

Mozart, Figaro, Briefduett.



Diese Takte sind gleichsam der Titel, die Überschrift in Tönen. Das Stück beginnt. Fortsetzung mit den gleichen Takten. Ein einziges *d* statt *b* im Baß des dritten Taktes macht, daß wir diese Takte nunmehr deutlicher als die erste Hälfte eines größeren Ganzen empfinden.



Ein einziger Zug offenbart den Meister.

Die Harmonie soll der Melodie ein anschmiegsames Gewand sein, das jede Lebensregung der Melodie mitlebt.

Die Tonalität kann noch tiefer Atem holen.

Die Akkorde verketten sich über ihr, ohne sie zu berühren. Sie ist zu einer Freiheit, zu einer Höhe gereift, auf der sie den Gliedern zum Spiel den weitesten Raum gewähren

kann. Schlummert sie auch versteckt, sie allein hält doch alles zusammen, und ohne ihren Lebensodem zerfiele die Pracht.

Das folgende Beispiel zeigt ein vertieftes *fis* moll (vertieft durch den Trugschluß V—VI und die Einführung des *g* anstatt *gis*):



Bei periodenartigen Melodiewiederholungen werden gern kleine Varianten der Harmonik verwendet, wie das folgende Beispiel zeigt:

I (Sequenz) IV V I

Auf die Sequenz im ersten und zweiten, fünften und sechsten Takt sei besonders aufmerksam gemacht; sie zeigt deutlich wie trotz der Änderung der einzelnen Akkorde die Stelle im Zusammenhang dennoch den Tonikacharakter wahrt:

Ein Meister möge sprechen, uns zu zeigen, was wir sollen:

Allegretto.

Haydn, Quartett Es-dur, op. 76, Nr. 6.

Folgen wir Meister Haydn Schritt für Schritt beim Harmonisieren dieses Allegretto.

Wir beginnen mit dem Dreiklang, harmonisieren aber die beiden folgenden Töne mit Sextakkorden:

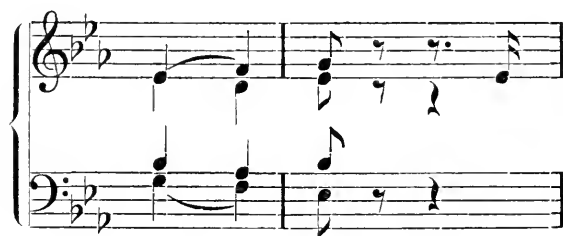
Wir sind in der Schweben. Verborgenen atmet *Es* dur.

Ein neuer Abschnitt beginnt. Sein erster Akkord muß nicht an den zuletzt vorausgegangenen anschließen.

Er scheint anzuschließen (V^2). Wir nehmen jedoch wahr, daß er nur sich übermalen lassen und in die Unterdominant-parallele münden soll:



Im folgenden Abschnitt setzt der neue Akkord nun ohne Anknüpfung ein:



Mit dem Dreiklang *Es* dur berühren wir wieder festen Boden.

Auch das nächste Glied bleibt sichtbarer, greifbarer:



Es ist sogar die unzweideutigste Subdominante gewählt, und es folgt, was folgen muß: V, als ob die schwebende Erscheinung sich verdichtete und niedersenkte. Aber die nächsten Partien sind schon wieder in der Luft. I folgt zwar, aber als Sextakkord:

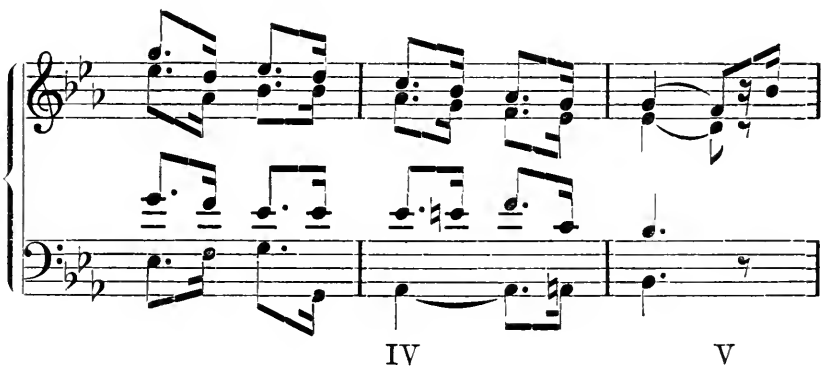


Es folgt eine Durchgangsharmonie zur Dominante auf der Septime von *f*. Wir bleiben in dem schwebenden *f* moll:



Das letzte Motiv wird sequenzartig eine Stufe tiefer wiederholt.

Werden wir einen weiten Gang antreten? Der Atem vertieft sich, aber auch die Kraft des Zuges nach der Mitte.



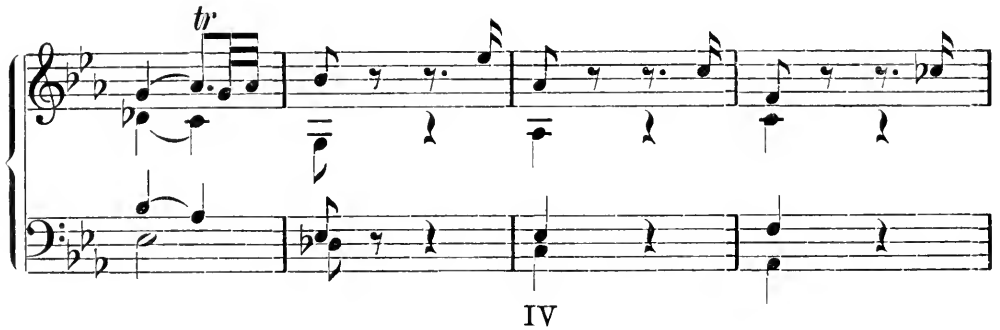
Es ergibt sich schließlich die Folge IV—V. Gegen die erste Periode gehalten, holt die zweite tiefer Atem, ist von unten her lebender und von stärkerer Kraft der Mitte.

Unser letztes IV—V wird beantwortet von einer

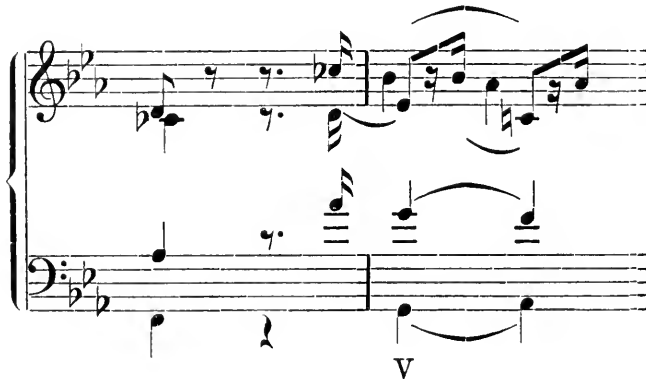
dritten Periode, aus der die Mitte sich noch eindruckskräftiger emporhebt:



Es schwebt, senkt sich herab. Die Subdominante wird, verdichtet sich:



IV



V

Der erste der vier letzten Takte ist Subdominante, der zweite Brücke zur Dominante, der dritte Dominante. Es folgt die Auflösung nach I.

Die Mitte ist da, leise, beinahe unmerklich herbeigeschoben,

auf dem Orgelpunkt der Tonika klingt nun das Ganze aus, ruhsam ausatmend:



An diesem Punkt angelangt, überschreitet der Lernende schon die Brücke zur freien Komposition. Der eigenen Betätigung, der Anregung durch den Lehrer muß weitere Übung nach dieser Richtung hin vorbehalten sein. Es folge hier eine kleine Auswahl von Melodien zum Harmonisieren, die nach Bedarf mit Leichtigkeit erweitert werden kann. Jedes Choralbuch, jede Volksliedersammlung bietet Stoff in Fülle.



{ Gott des Himmels und der Er-den, Va-ter, Sohn und heil'ger Geist, }
 { der es Tag und Nacht läßt werden, Sonn' und Mond uns scheinen heißt; }



des-sen star-ke Hand die Welt und was drin-nen ist, er-hält.



Steht auf, ihr lie-ben Kin - der - lein! Der Morgenstern mit hel - lem



Schein läßt sich frei sehn gleich wie ein Held und leuchtet in die gan - ze Welt.



Herr, der du mir das Le - ben bis die - sen Tag ge - ge - ben, dich



bet' ich kind - lich an! Ich bin viel zu ge - rin - ge der



Treu - e, die ich sin - ge und die du heut an mir ge - tan.



{ Lo - be den Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der
lob' ihn, o - See - le, ver - eint mit den himm - li - schen



Eh - ren! } Kom - met zu - hauf! Psal - ter und
Chö - ren!



Har - fe, wacht auf! Las - set den Lob - ge - sang hö - ren!



{ Dich seh' ich wie - der, Mor - gen - licht, und freu - e mich der
Ich will voll from - mer Dank - be - gier in die - ser Mor - gen -



sü - ßen Pflicht, dem Höch - sten Lob zu sin - gen. }
stun - de dir Preis und An - be - tung brin - gen. }



Schöp - fer! Va - ter! dei - ne Treu - e rührt aufs neu - e



mein Ge - mü - te: froh emp - find' ich dei - ne Gü - te.



Dies ist der Tag, den Gott gemacht; sein werd in aller Welt gedacht! Ihn



prei - se, was durch Je - sum Christ im Him - mel und auf Er - den ist!



{ Wa - chet auf! ruft uns die Stimme der Wächter sehr hoch auf der
Mit - ter - nacht heißt die - se Stun - de; sie ru - fen uns mit hel - lem



Zin - ne: wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem! } Wohlauf! der Bräut' gam
Mun - de: Wo seid ihr klu - gen Jungfrauen? }



kömmt; steht auf, die Lam - pen nehmt! Hal - le - lu - ja! Macht



euch be - reit zur Hochzeitsfreud': ihr müs - set ihm ent - ge - gen gehn!



{ Herr, wie du willst, so schick's mit mir im Le - ben und im
mein Herz ver - langt al - lein nach dir, Herr, laß mich nicht ver -



Ster - ben; } Er - halt mich nur in dei - ner Huld und gib im
der - ben!



Lei - den mir Ge - duld; dein Will' ist doch der be - ste.



{ O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und vol - ler Hohn! }
{ O Haupt, zum Spott ge - bun - den mit ei - ner Dor - nen - kron'! }



O Haupt, das sonst ge - tra - gen die höch - ste Ehr' und Zier, doch



schimpf - lich nun ge - schla - gen: ge - grü - ßet seist du mir!



{ Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den, }
{ der gro - ße Din - ge tut an uns und al - ler - en - den; }



der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an bis



die - sen Au - gen - blick un - zäh - lig gut's ge - tan.



{ Ein' fe - ste Burg ist un-ser Gott, ein' gu - te Wehr und Waf - fen; }
 { er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen. }



Der alt bö - se Feind, mit Ernster's jetzt meint; groß Macht und viel



List sein' grau-sam Rüstung ist, auf Erd' ist nicht sein's-glei - chen.



{ Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten und hof - fet }
 { den wird er wun - der - bar er - hal - ten in al - ler }



{ auf ihn al - le - zeit, } Wer Gott, dem Al - ler-
 { Not und Trau - rig - keit. }



höch - sten, traut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.



{ Der Mai ist ge - kom - men, die Bäu - me schla - gen aus, }
 { da blei - be, wer Lust hat, mit Sor - gen zu Haus! }



Wie die Wol - ken dort wan - dern am himm - li - schen Zelt, so



steht auch mir der Sinn in die wei - te, wei - te Welt.

¹⁾ Statt fis d ist auch f \frown f | d üblich.



{ Nun a - de, du mein lieb Hei - mat - land, lieb
Es — geht jetzt fort zum frem - den Strand, lieb



{ Hei - mat - land, a - de! } Und so sing' ich denn mit
{ Hei - mat - land, a - de! }



fro - hem Mut, wie man sin - get, wenn man



wan - dern tut, lieb Hei - mat - land, a - de!



Mor - gen - rot! Mor - gen - rot! leuch - test mir zum frü - hen



Tod? Bald wird die Trom - pe - te bla - sen, dann muß ich



mein Le - ben las - sen, ich und man - cher Ka - me - rad!



Sah ein Knab' ein Rös - lein stehn, Röslein auf der Hei - den,



war so jung und mor - gen - schön, lief er schnell, es

nah zu sehn, sah's mit vie-len Freu-den. Rös-lein, Rös-lein,
Rös-lein rot, Rös - lein auf der Hei - den!

Ich weiß nicht, was soll es be-deu - ten, daß ich so trau - rig
bin; ein Mär - chen aus al - ten Zei - ten, das kommt mir
nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es dun-kelt, und
ru - hig fließt der Rhein; der Gip - fel des Ber - ges
fun - kelt im A - bend - son - nen - schein.

Ich hatt' ei-nen Ka-me-ra-den, ei-nen bes - sern findst du
nit. Die Trommelschlugzum Strei-te, er ging an mei-ner
Sei - te in gleichem Schritt und Tritt, in gleichem Schritt und Tritt.



Ich hab' mich er - ge - ben mit Herz und mit Hand dir



Land voll Lieb' und Le - ben, mein deut-sches Va - ter - land! Dir



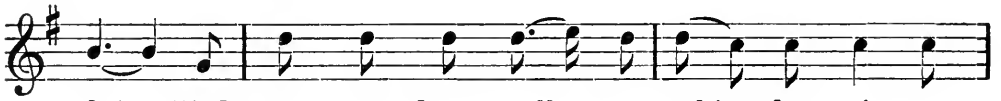
Land voll Lieb' und Le - ben, mein deut-sches Va - ter - land!



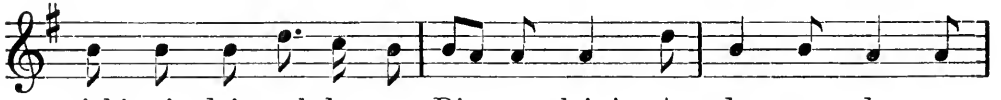
Es rit - ten drei Rei - ter zum To - re hin - aus, a -



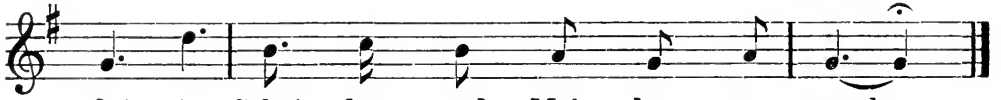
de! Feins - lieb - chen, das schau - te zum Fen - ster hin - aus, a -



de! Und wenn es denn soll ge - schie - den sein, so



reich' mir dein gol - de - nes Rin - ge - lein! A - de, a - de, a -



de! ja Schei - den und Mei - den tut weh.



Es blüht ein schö - nes Blüm - chen auf uns - rer grü - nen



Au, sein Aug' ist wie der Him - mel, so hei - ter und so



blau; es weiß nicht viel zu re - den und al - les, was es



spricht, ist im - mer nur das - sel - be, ist nur: Ver - giß-mein-



nicht; ist im - mer nur das - sel - be, ist nur: Ver - giß-mein-nicht.



MT

50

E96



3 9097 00319677 2

Eyken, Heinrich van,
Harmonielehre,

1911

HEINRICH HOEXTER
BERLIN.

